

La representación de la violencia en la literatura de Luis Humberto Crosthwaite

Nombre: Cynthia Pamela Ovalle Saldaña
Research Master in Literary Studies
Directora: dr. Brigitte Adriaensen
Segundo evaluador: Carlos Van Tongeren
Fecha de entrega: 10 de enero de 2018
Número de estudiante: 4322657



Radboud Universiteit Nijmegen



Agradecimientos

Para los que están más cerca.

Para los que no necesito nombrar.

Para los que confiaron en mí.

Para los que me dieron palabras de aliento.

Para los que creen que no todo está perdido.

Para mi hermosa familia.

Para mis bellos amigos.

Para ustedes. Para nosotros. Para ti.

Índice

Summary	3	
Introducción	4	
Capítulo 1 Sobre la obra de Luis Humberto Crosthwaite y la nuda vida		
1.1 El paradigma de la hibridez en los estudios de la obra de Luis Humberto Crosthwaite	8	
1.2 La cultura chola en México	10	
1.3 La nuda vida: de Giorgio Agamben a Hermann Herlinghaus	11	
1.4 Pautas para el análisis literario: la representación de la violencia y el <i>pharmakos</i>	14	
1.5 Narrativas antimiméticas o cómo narrar la nuda vida	16	
 Capítulo 2. La representación del <i>pharmakos</i> y las estrategias anitimiméticas en <i>El gran preténder</i>		
2.1 Sobre los estudios de <i>El gran preténder</i>	18	
2.2 La representación del <i>pharmakos</i> en <i>El gran preténder</i>	22	
2.3 Las estrategias antimiméticas en <i>El gran preténder</i>	33	
 Capítulo 3. La representación del <i>pharmakos</i> y las estrategias antimiméticas en <i>Aparta de mí este cáliz</i>		
3.1 Sobre los (pocos) estudios de <i>Aparta de mí este cáliz</i>	39	
3.2 Escenarios de destrucción en la frontera: la nuda vida y la necesidad del <i>pharmakos</i>	42	
3.3 La representación del <i>pharmakos</i> mediante el discurso bíblico: de la tragedia y la nuda vida	46	
3.4 Chuy destruye su cruz: la resistencia al sacrificio	51	
3.5 Las estrategias antimiméticas en <i>Aparta de mí este cáliz</i>	54	
 Conclusiones		60
 Bibliografía		67

Summary

In the Mexican literary field, the narratives about violence and bare life have had an outstanding success. However, the success of some of these narratives is based on their ability to turn violence into commodities. This is extremely problematic because it allows the readers to project negative affects into marginal figures and sacrifice them within the representation. By doing this, the reader is spared of the negative affects (he achieves catharsis) and places himself as a regular citizen. These types of representations perpetuate violence by implying that bare life needs to be sacrificed in order to provide catharsis to the regular citizen.

By using both narratology and close reading we explore which narrative strategies Mexican writers *have used to represent bare life and violence without justifying or turning it into a commodity*. In order to achieve this goal we have analyzed two texts of the Tijuana-based writer, Luis Humberto Crosthwaite: *Aparta de mí este cáliz* and *El gran preténder*. We found that, by means of different narrative strategies, Crosthwaite represents the condition of bare life and the scapegoat (*pharmakos*) of those belonging to the border cholo-culture that in turn stops sacrifice as well the reader's catharsis.

Our work is composed of three chapters. The first one gives a brief overview of earlier studies of Luis Humberto Crosthwaite's texts, specifically those framed within theories of hybridization. The chapter also provides a contextualization of cholo culture and the theoretical framework. The latter is divided in two parts: the first one describes Giorgio Agamben definition of bare life, while the second one describes the narrative tools needed to perform this analysis (mimesis, parataxis, catharsis, and *pharmakos*).

The second chapter is an analysis of the text *El gran pretender*, which begins by laying out previous research of the text. After that, we explore the representation of bare life by means of heroic discourses. Finally, we center on the narrative strategies that stop catharsis (known as antimimetic narration): fragmented sequentially and temporal ambiguity.

The third chapter explores the novel *Aparta de mí este cáliz*. After reviewing previous works on the matter, we examine the representation of bare life. This time we focus on the rewriting of biblical discourse throughout the text. Finally, we analyze the use of *cronomonatage* and that of an open ending. This research provides a new theoretical

framework from which to study Luis Humberto Crosthwaite's work, as well as shedding new light on the representation of violence.

Introducción

En la actualidad un gran sector de la población global vive en un estado de carencia, vulnerabilidad y abandono agudo. Ahora más que nunca encontramos en la sociedad contemporánea lo que Giorgio Agamben denomina como 'nuda vida': aquella que se incluye mediante la exclusión, pues sólo participa del orden jurídico bajo la posibilidad de que cualquiera le mate (2006: 18). Refugiados, inmigrantes, mujeres, hombres y niños de la clase trabajadora son sólo algunos ejemplos de la nuda vida que vislumbramos día con día.

México, así como otros países del sur global, tiene un alto índice de estas vidas expuestas a la precariedad y la muerte. Aunque la nuda vida ha estado presente durante muchos años de la historia mexicana, su presencia ha crecido debido a la militarización ordenada por el expresidente Felipe Calderón Hinojosa en el año 2007. Así pues, a partir de dicho año y hasta la actualidad han ocurrido diversos hechos que evidencian la violencia a la que están expuestos miles de mexicanos (así como personas que transitan por México). La matanza de 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas en el año 2010 o el también lamentable caso de la desaparición de 43 estudiantes en Ayotzinapa (sucedió el 26 y 27 de agosto de 2014) son evidencias de la precarización de la vida en el país. Como bien apunta Hermann Herlinghaus, "Through Latin America, the faces of endangered life and bodies that are vulnerable and exposed to destruction together with the fantasies of those that neoliberal freedom leaves behind, are not the exception, but the daily presence" (2009: 5).

La literatura (así como el cine o la televisión a nivel nacional e internacional) ha representado la presencia de la nuda vida y la violencia en México. De hecho, algunas de estas representaciones han tenido un gran éxito comercial. No obstante, como ya señalaba Ignacio M. Sánchez Prado en "Amores perros: violencia exótica y miedo neoliberal", el éxito de ciertas narrativas sobre la violencia y la precariedad se basan en "su inusitada capacidad de convertir a la violencia y el crimen en productos de consumo" (2006: 8). Esto es sumamente problemático, puesto que, por un lado, la violencia y la precariedad se vuelven una característica intrínseca de "lo mexicano." Por otro lado, al apelar a la violencia y la

miseria como forma de entretenimiento, las narrativas “no hacen sino integrar un mito específico que describe la inestabilidad social sin explicar sus raíces verdaderas, sin elucidar las redes de poder que la producen, sin cuestionar su trazo histórico” (Zavala 2012: 12).

Además de lo anterior, de acuerdo al hispanista alemán Hermann Herlinghaus, ciertos textos sobre la violencia mexicana utilizan un mecanismo narrativo conocido como mimesis, el cual le permite al lector transmitir afectos negativos y deshacerse de estos (es decir, llegar a la catarsis) mediante el sacrificio de una figura marginal (que forma parte de la nuda vida). Mediante este mecanismo el lector confirma su lugar dentro de la ciudadanía normativa y al mismo tiempo justifica la violencia cometida hacia la nuda vida en el plano de la representación. Es decir, se configura una historia donde los “buenos” permanecen (la ciudadanía de la clase media) y los “malos” (la nuda vida) son eliminados para beneficio de los primeros.

Este análisis parte entonces de una cuestión ética-narrativa. ¿Cómo narrar la violencia y la nuda vida sin hacer de estas un objeto de consumo y sin transmitir afectos negativos a figuras marginales? Así pues, esta investigación se inscribe en la línea marcada por Hermann Herlinghaus en *Violence Without Guilt* y *Narcoepics: A global Aesthetics of Sobriety*. De acuerdo a Herlinghaus, existe una serie de narrativas que “engage and contest predatory forms of violence by means of embodied narration” (2012: 58). Para Herlinghaus estas narrativas, en lugar de utilizar mecanismos miméticos que generan la catarsis del lector a costa del sacrificio, utilizan estrategias que detienen la catarsis.

Para explorar lo anterior hemos decidido utilizar dos textos del escritor tijuanense Luis Humberto Crosthwaite: *Aparta de mí este cáliz* (2009) y *El gran preténder* (1992). Deseamos analizar mediante qué estrategias narrativas Crosthwaite, en primer lugar, expone la condición de nuda vida y chivo expiatorio de los sujetos de la frontera (específicamente aquéllos que conforman la cultura chola); y, en segundo lugar, detiene la catarsis del lector e impide que se vuelva un espectador voyerista de la violencia.

Luis Humberto Crosthwaite es uno de los escritores de la región norte más importantes de la actualidad. Su narrativa ha sido ampliamente estudiada tanto por la crítica literaria mexicana como por la estadounidense. No obstante, la mayoría de las investigaciones realizadas se han centrado en los debates sobre frontera, hibridación, identidad y bilingüismo. En “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura

mexicana” Diana Palaverisch afirma que Crosthwaite reemplaza la imagen de Tijuana la horrible “con la representación de una Tijuana polifacética y dinámica, laboratorio ejemplar de la posmodernidad” (2007: 20). Por su parte, Jennifer Insley sostiene que “The Tijuana featured in the works of Luis Humberto Crosthwaite includes nostalgia bitterness, and neglect, but it is above all a space of continuing innovation and enthusiasm” (2004: 113).

Si bien es cierto que Crosthwaite narra tanto a Tijuana como a sus protagonistas lejos de los estereotipos negativos, la interpretación de su obra que se enfoca en el intercambio de identidades y la hibridez ha obviado las dinámicas de poder inherentes a este espacio. Así pues, al concebir la zona fronteriza como un espacio “polifacético y dinámico” se subestiman las problemáticas de la migración, la violencia, la pobreza y la precariedad. La condición de nuda vida de los protagonistas del norte, así como las dinámicas de violencia y sacrificio a las que están expuestas, se ven nulificadas bajo esta perspectiva.

Considerando lo anterior, creemos que este estudio aportará un nuevo enfoque desde el cual analizar la narrativa del autor tijuanense. Dicha perspectiva nos permitirá por un lado, examinar la representación de los protagonistas de la frontera desde los conceptos de nuda vida y sacrificio; por otro lado, nos permitirá analizar las estrategias narrativas de Crosthwaite sin caer en una idealización de la zona fronteriza. Finalmente, este trabajo puede servir de base para otras investigaciones sobre la representación de la violencia y el sacrificio en la frontera.

Creemos que es relevante estudiar la representación de la violencia y el sacrificio en la frontera norte que se lleva a cabo desde la literatura, dado que estos mecanismos se han convertido en parte de la realidad cotidiana y, desgraciadamente, amenazan con volverse más violentos. Si bien la literatura no tiene un impacto directo y no puede detener la violencia, puede otorgar nuevas representaciones que nos permitan releer la realidad y abrir una puerta para reescribirla.

Esta investigación estará dividida en tres capítulos. En el primero se realizará una breve recapitulación de los estudios de la obra de Luis Humberto Crosthwaite que se enmarcan en el paradigma de la hibridez; asimismo se llevará a cabo una contextualización del movimiento cholo en la frontera norte de México, así como nuestro marco teórico. Éste último se dividirá en dos partes. La primera se centrará en la definición de nuda vida desarrollada por Giorgio Agamben y la segunda ahondará en las herramientas literarias de

análisis que tomaremos de la obra de Hermann Herlinghaus (las estrategias antimiméticas). Para lograr este cometido haremos uso de los libros *Violence Without Guilt* y *Narcoepics: a Global Aesthetics of Sobriety* de Hermann Herlinghaus, así como de *Homo Sacer* de Giorgio Agamben.

El segundo capítulo consistirá en un análisis narrativo de *El gran preténder*. Luego de realizar una recapitulación de los estudios previos sobre esta obra, analizaremos cómo se representa al chivo expiatorio (*pharmakos*) mediante el uso de modelos heroicos. Posteriormente analizaremos las estrategias anitiméticas (aquellas que detienen la catarsis del lector) en el texto. Nos centraremos en el uso de la secuencialidad fragmentada y la ambigüedad temporal.

Nuestro siguiente capítulo tendrá una estructura similar al anterior, por lo que iniciaremos haciendo un recuento de textos e investigaciones sobre *Aparta de mí este cáliz*. Luego analizaremos la forma en que se representa al *pharmakos*, esta vez prestando atención a la manera en que Crosthwaite realiza una reescritura del discurso bíblico. Finalmente profundizaremos en las estrategias antimiméticas propias de este texto: el cronomontaje y el final abierto. Esperamos que este trabajo proporcione un nuevo marco teórico bajo el cual analizar la narrativa de Crosthwaite, así como nuevas luces sobre las formas en que representa la violencia.

Capítulo 1 Sobre la obra de Luis Humberto Crosthwaite y la nuda vida

1.1 El paradigma de la hibridez en el análisis de la literatura de Luis Humberto Crosthwaite

La globalización, el tránsito libre de mercancías, así como los flujos migratorios que se intensificaron a finales de los años ochenta supusieron una nueva configuración del mundo. La apertura de las fronteras trajo consigo nuevas interacciones que llevaron a una reevaluación de nociones como identidad, nacionalidad, territorio, modernidad y tradición. Para diversos teóricos las ciudades fronterizas, especialmente aquellas situadas en la frontera entre México y Estados Unidos, constituían espacios privilegiados para la reelaboración de las identidades nacionales, dado que ahí se cruzaban distintos idiomas, culturas y formas de ser.

Por ejemplo, de acuerdo a la académica chicana Gloria Anzaldúa la frontera era una herida abierta donde el primer y el tercer mundo se encontraban y formaban un tercer lugar que no era ni mexicano ni estadounidense, sino una “border culture” (1987: 3). Por su parte, para Néstor García Canclini Tijuana era un laboratorio de la posmodernidad puesto que, gracias a la presencia de diferentes culturas, idiomas y expresiones tecnológicas se suscitaban procesos de hibridación que “descomponían los estereotipos territorializados de la mexicanidad” (Canclini en Montezemolo 2009: 144). De esta forma las ciudades fronterizas suponían el encuentro entre dos mundos distintos y la posibilidad de poner en entre dicho la homogeneidad que devino de los estados-nación.

Como ya mencionamos en la introducción, mucha de la literatura de Luis Humberto Crosthwaite ha sido analizada bajo este paradigma. En consecuencia, es usual encontrar análisis que hablen de la fluidez de la identidad fronteriza; de Tijuana como una ciudad posmoderna y multifacética; y de los sujetos fronterizos como agentes creativos y resistentes. Por ejemplo, Diana Palaversich indica que “Crosthwaite, a la manera posmoderna, diversifica la identidad fronteriza, presentándola como una identidad en perpetuo movimiento y construcción...” (2007: 21). Lori Celaya, al analizar *El gran preténder*, se enfoca en el dilema de la identidad y concluye que “el cholismo y los cholos constituyen una cultura dinámica y multifacética” (2012: 84).

Es necesario reconocer que el trabajo de Canclini y Anzaldúa fue esencial para

desmantelar (desde una teoría crítica) la noción cerrada y ensimismada de identidad nacional, analizar las interacciones entre diversas culturas y establecer un discurso desde el cual analizar ciertas producciones artísticas generadas en la frontera. No obstante, el predominio de estas teorías en el ámbito académico ha dejado de lado las experiencias y creaciones artísticas generadas de lado mexicano de la frontera.¹ Diversos críticos² han señalado que los postulados de Anzaldúa o Canclini conciben la frontera como una metáfora de la identidad *in-between*. Sin embargo, vista del lado mexicano la frontera no es una metáfora, sino un espacio geográfico real en donde no sólo se ponen en juego las nociones de identidad nacional, sino la vida misma en su acepción más básica. En otras palabras, las teorías que enfatizan los procesos de hibridación que se llevan a cabo en la frontera tienden a atenuar las relaciones de poder y la violencia que ahí se suscitan.

Concordamos con numerosos estudios anteriores en que la literatura de Crosthwaite propone una representación de Tijuana sin enfatizar la leyenda negra de la ciudad. Asimismo, que el escritor reivindica espacios, expresiones y formas de ser que se han formado en relación con la cultura estadounidense. No obstante, creemos que el énfasis en las identidades fluidas, el multiculturalismo o la hibridación omiten otro aspecto de la obra de Crosthwaite, ese que vislumbra una frontera compleja y violenta, en donde la movilidad y la ciudadanía son reservadas para unos cuantos.

Encontramos así un espacio para este nuevo proyecto, en el cual proponemos analizar nuestro corpus considerando lo siguiente: contrario a lo que predijeron muchos críticos culturales en los años noventa, las fronteras entre las naciones se han reforzado, así como las relaciones hegemónicas entre el Norte y el Sur Global y la violencia hacia grupos específicos de habitantes. Dicho lo anterior, queremos que este estudio responda a lo que apunta Ignacio M. Sánchez Prado en su ensayo “El sublime objeto de la frontera”:

La lección que la obra de Crosthwaite tiene para el pensamiento crítico sobre la frontera es la necesidad de un enfoque crítico, que al dar cuenta de la diversidad cultural de la frontera, no olvide que su base concreta es una sociedad elusiva. La frontera es un espacio donde la modernidad devino zona de desastre y sus habitantes son sobrevivientes de un cataclismo en curso (2012: 53).

¹ También se puede decir que, paradójicamente, las diversas investigaciones y teorías sobre la frontera ejercen cierto imperialismo cultural, ya que se han convertido en un discurso hegemónico.

² Por ejemplo, Osvaldo Zavala, Perla Abrego o Pablo Vila.

1.2 La cultura chola en México

Debido a la naturaleza de nuestro corpus es necesario que, antes de explicar el marco teórico, definamos brevemente las características de la cultura chola. Esto nos permitirá analizar las obras que hemos elegido de una manera más profunda. El cholismo es un movimiento de características contraculturales que surge en la región fronteriza de México y Estados Unidos alrededor de los años setenta.³ A lo largo de los años su cultura se ha expandido a diversas partes de la república mexicana, como Guadalajara, Culiacán, Mazatlán, Nuevo León e incluso la ciudad de México. Sigue presente en la actualidad, aunque ha cambiado con el paso de los años y ha tenido períodos de altas y bajas.

Los cholos se caracterizan por una serie de marcas identitarias que los distingue del resto de la población.⁴ Una de ellas es el uso de cierto tipo de vestimenta: “pelo totalmente rapado o corto y muy engominado...lentes oscuros; pantalones holgados y siempre bien planchados; camisas flojas...y tenis o zapatos bosnianos de charol” (Chávez y Bulnes 2004: 46). Utilizan un lenguaje que mezcla modismos chicanos, espanglish y algunas palabras en inglés (Chávez y Bulnes 2004: 46). Otra caracteriza son los tatuajes, la afición por la música de los años cincuenta y sesenta, el hip-hop y los *lowriders*. Además de lo anterior, usualmente suelen ser parte de un grupo (pandilla) denominada barrio.

Aparte del lenguaje y la vestimenta subversiva, los cholos son usualmente asociados con la violencia, el crimen y la drogadicción, por lo que ocupan un lugar marginal en la sociedad mexicana.⁵ Debemos recalcar que, si bien es cierto que la violencia y el crimen están presentes en la cultura chola (ya sea en conflictos entre distintos grupos de cholos o entre cholos y otros grupos minoritarios),⁶ la criminalidad que la caracteriza surge de la exclusión económica y social a la que ha estado expuesta. De acuerdo a Dalia Barrera Bassols

³ La palabra cholo, tanto en México como en Estados Unidos, se usa de forma diferente a otras partes de América. No se debe confundir el cholo de Perú o Bolivia con los cholos a los que nos referimos en esta investigación.

⁴ Se debe tomar en cuenta que los cholos, aunque forman un grupo social, no son un grupo completamente homogéneo, por lo que podemos encontrar diferencias entre los barrios.

⁵ Lo mismo podemos decir de los cholos en Estados Unidos y otras partes del continente. Gilberto Rosas afirma que: “They [los cholos] crystallize the figure of delinquency and criminality across much of the Americas (2010: 695).

⁶ En el artículo “Cholos, Chántaros, and the Criminal Abandonments of the New Frontier” Gilberto Rosas señala la violencia de los cholos hacia otro grupo marginal minoritario, los chántaros (migrantes empobrecidos de origen rural que tratan de cruzar la frontera). Ahora bien, se debe recalcar que no todos los grupos de cholos presentan los mismos niveles de violencia.

y Lilia Venegas Aguiler, la tendencia general es que los cholos sean hijos de obreros, empleados, comerciales, braceros e incluso desocupados o subempleados (1984: 132). Es decir, el cholismo es un fenómeno cultural de las clases populares.

A pesar de que la cultura chola sea vista de manera negativa por una gran parte de la sociedad mexicana, “[t]he radically conditioned adoption of cholo or chola fashion was a vehicle to refuse the abject position of vulnerability ... and to adopt an aesthetics of criminal menace, ideal for an underground economy involving expropriations and violence” (Rosas 2010: 709). En otras palabras, los diversos elementos identitarios así como el uso de la violencia son parte de una estrategia que pretende desafiar la violencia sistémica y física que sufre este grupo de manera constante.

Según Gilberto Rosas “Cholos ... reveal how certain bodies are the first to be tortured, the first to be imprisoned, the first to be criminalized ...” (2010: 699). Esto se refleja en el constante acoso de la policía, así como en la demonización que los medios de comunicación y las clases medias hacen de los cholos. Como mencionamos anteriormente, tanto *Aparta de mí este cáliz* y *El gran preténder* narran la vida de este grupo social marginado. Proponemos que este grupo encaja en la categoría de nuda vida, concepto que explicaremos a continuación.

1.3. Marco teórico: la nuda vida, de Giorgio Agamben a Hermann Herlinghaus

El concepto de nuda vida es uno de los más importantes para nuestro análisis literario. Esta noción, que tiene sus orígenes en el texto *Critique of Violence* (Zur Kritik der Gewalt) del filósofo alemán Walter Benjamin, está íntimamente ligada al trabajo crítico que Giorgio Agamben ha desarrollado en libros como *Homo Sacer: poder soberano y la nuda vida* o *Estado de excepción: Homo Sacer II*. El concepto de Agamben ha sido ampliamente utilizado en diversas disciplinas, desde la filosofía y la teoría política, hasta los estudios literarios. No obstante, dado que estamos trabajando con un corpus producido desde un contexto mexicano fronterizo, que además narra ciertas experiencias particulares de esta zona, es necesario no sólo definir el concepto, sino también señalar sus limitaciones. Esto nos permitirá adoptarlo de una manera crítica y utilizarlo para nuestro análisis de la obra de Luis Humberto Crosthwaite. Para lograr lo anterior explicaremos, primeramente, la definición de nuda vida

de acuerdo a Giorgio Agamben y posteriormente complementaremos esta definición con las aportaciones de Hermann Herlinghaus.

Agamben reelabora el concepto de nuda vida de Benjamin (*bloßes leben*) utilizando la noción de ‘biopolítica’ de Michel Foucault, así como una serie de tradiciones filosóficas (Schmitt, Arendt, entre otros).⁷ De acuerdo a Agamben, los griegos⁸ tenían dos palabras para nombrar la vida: *zoé* y *bíos*. La diferencia entre ambas es que la *zoé* designa a la vida a secas, “el hecho de vivir” o la “simple vida natural” (Agamben 2003: 9) mientras que *bíos* describe la *forma* de vivir de los individuos o grupos. Es decir, dentro de la sociedad hay personas que sólo viven mientras que hay otras que, además de vivir, se desarrollan en el ámbito político, jurídico y social.

Para Agamben la existencia de estos dos tipos de vida es una característica esencial del Estado soberano. Esto se debe a que la política occidental se funda en una dinámica oculta de exclusión mediante la inclusión. Así pues, no es sólo que haya diferencia entre la vida natural y la política (*zoé* y *biós*), sino que la vida natural participa en el orden político mediante su exclusión. Agamben ejemplifica esta dinámica de exclusión-inclusión a través del *homo sacer*, una oscura figura del derecho romano arcaico a la cual se le podía matar, pero no se le podía sacrificar. El *homo sacer* podía ser asesinado por cualquiera sin ningún tipo de represalias, pero no podía ser sacrificado dentro del ámbito político-jurídico romano. En consecuencia, la nuda vida es la vida que (similar a la del *homo sacer*) participa “únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir de la posibilidad de que cualquiera le mate)” (Agamben 2003: 18).

Ahora bien, ¿qué problemas se presentan al utilizar el concepto de nuda vida en un contexto mexicano fronterizo? Como bien señala Simone Bignall (30: 2014), el trabajo de Agamben se ha centrado en la violencia ejercida hacia el Otro interno europeo (el *homo sacer*, la comunidad judía) para explicar las dinámicas de exclusión mediante la inclusión ejercidas por el Estado soberano. Así, la nuda vida del Otro no europeo (los esclavos, los extranjeros o los sujetos colonizados) no figura como paradigma de la vida expuesta a la muerte inminente. Acerca del trabajo de Agamben, Alejandro de Oto recalca lo siguiente:

⁷ Para saber más sobre la relación entre la obra de Agamben y otros filósofos véase “Biopolítica y colonialidad: Una lectura crítica de *Homo Sacer*” de Alejandro de Oto; y “Postcolonial Redemption: Agamben’s Thought as Transformative *Chrēsis*” de Simone Bignall.

⁸ Platón en el *Filebo* y Aristóteles en la *Ética Nicomaquea*.

el movimiento ontológico que supone su análisis, esto es, la investigación referida al «punto oculto» en que confluyen el *modelo* jurídico-institucional y el *modelo* biopolítico del poder, se despliega sobre una diacronía uni-lineal que de Grecia a Europa, pasando por Roma y el medioevo cristiano, agota el trayecto histórico –ahogando múltiples historicidades– instituyendo una tradición exclusivamente autorreferencial que sólo se confronta consigo misma y desconoce las prácticas político-imperiales (2010: 52).

Esta visión centrada en la experiencia europea explica por qué Agamben ve en el campo de concentración el paradigma de la nuda vida y la biopolítica, pero parece no prestar mucha atención a los procesos de exclusión-inclusión (así como la formación de la precariedad) que han estado presentes en el continente americano desde antes de la Segunda Guerra Mundial.⁹

Así, aunque la noción de nuda vida de Agamben nos permite comprender la forma en que el Estado soberano excluye determinadas formas de vida y las expone a una violencia inminente, su énfasis en la trayectoria espacial y temporal europea nos impide tomar en cuenta ciertas dinámicas de poder que se deben considerar si deseamos estudiar la representación de la vida nuda de los cholos. Por ejemplo, la situación del Sur Global con respecto a los países del Norte, la precariedad relacionada a las políticas neoliberales y los flujos migratorios, la biopolítica de la frontera México-Estados Unidos, entre otros.

Por los motivos que hemos mencionado, nos parece necesario hacer uso del concepto de nuda vida de acuerdo la perspectiva que Hermann Herlinghaus utiliza en su libro *Violence Without Guilt*. Herlinghaus, que se centra en el estudio de los narcocorridos y de diversas producciones culturales latinoamericanas como el cine y la literatura, se pregunta lo siguiente: “How can bare life be readdressed regarding the enforced neoliberal adjustments to which Latin America has been subjected?” (2009: 7). Así pues, su propuesta es utilizar el concepto de nuda vida no sólo como una noción político-jurídica que se relaciona con el Estado soberano y la biopolítica romana (europea), sino en relación con la violencia en América latina que deviene de los ajustes neoliberales a partir de los años setenta. Además de situar la nuda vida en el contexto latinoamericano neoliberal, Herlinghaus se interesa en cómo influye el contexto global y nacional en la creación de la precariedad; por qué unas poblaciones son más propensas a sufrir violencia que otras (2009: 5) y la carga afectiva que

⁹ Sobre esto Bell argumenta que “on the whole Continental philosophers have been far less inclined to think about the horrors Europe inflicted upon its *external* others as a result of colonization...” (30: 2014).

se proyecta en la nuda vida (2009: 9).¹⁰

Tomando en cuenta lo que hemos expuesto hasta ahora, así como la naturaleza y el origen de nuestro corpus, entenderemos el concepto de nuda vida de la siguiente manera: “bare life can be understood as precarious, to the extent that it is prevented from delivering an intelligible linguistic utterance that could account for existence exposed to violent or latent death, together with exploitation, intimidation, and exhaustion” (Herlinghaus 2009: 6).

1.2 Pautas para el análisis literario: la representación de la violencia y el *pharmakos*

Ya que hemos aclarado el concepto de nuda vida es necesario explicar las herramientas que nos ayudarán a analizar la representación de los cholos en *Aparta de mí este cáliz* y *El gran preténder* desde una perspectiva literaria. Para realizar esto seguiremos utilizando algunas de las propuestas de Hermann Herlinghaus.

De acuerdo a Herlinghaus la representación de la violencia en la literatura occidental está íntimamente ligada a la tragedia griega. Una de las características esenciales de este género¹¹ (en la tradición aristotélica) es la mimesis. Este concepto es bastante complejo¹² y no pretendemos abarcarlo en su totalidad, pero basta con saber que en términos generales significa imitación de la realidad (naturaleza).¹³ El objetivo de la mimesis en la tragedia es generar una catarsis (purga, purificación, limpieza) en el espectador. Observar una obra¹⁴ en la que un héroe cae en desgracia y atraviesa una serie de sufrimientos y peripecias (con un resultado usualmente funesto) supone un ejercicio beneficioso, ya que genera miedo y piedad en el público mientras purga emociones no deseadas. Como indica Sheila Murnaghan, “catharsis is like a medical intervention in the course of a disease, or like the removal of a weight from someone who is burdened [...]” (1995: 760).

¹⁰ Herlinghaus (retomando el concepto de afectividad de Teresa Brennan) explica que emociones y sentimientos se transmiten también a escala global. Los afectos negativos son proyectados o impuestos a la vida nuda (2009: 14).

¹¹ Otros elementos fundamentales de la tragedia de acuerdo a Aristóteles son *pathos* (suffering), *peripeteia* (reversal), *anagnorisis* (recognition), *hamartia* (error), and *catharsis* (purgation? purification? intellectual clarification? (Murnaghan 1995: 755)

¹² La mimesis ha sido analizada y definida por diversos teóricos, desde los griegos (Platón, Aristóteles) hasta el siglo XX (Raymond Williams).

¹³ De acuerdo a la Real Academia Española, la mimesis se define de la siguiente manera: “En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.”

¹⁴ Esto de acuerdo a Aristóteles.

Ahora bien, hay un aspecto problemático en lo que se refiere a la relación entre mimesis y catarsis. Uno de ellos es que la tragedia, al narrar el descenso del héroe y la violencia a la que es expuesto con el propósito de generar alivio al espectador, crea una estética sacrificial en donde el héroe debe soportar una serie de desgracias para el beneficio de *otros*. Como apunta Herlinghaus “[...] él héroe trágico se ha convertido en un *outsider* por la fuerza del destino, mientras que los de ‘adentro’¹⁵ de la civilidad educada y afincada en las normas lo pueden contemplar con el sublime miedo desde la distancia del público legítimo [...]” (2012: 242). Esta noción de la mimesis y la catarsis “[...]allow[s] Aristotle to present as desirable and admirable an art form filled with unnatural deaths and other acts of violence” (Murnaghan 1995: 762). Así pues, la tragedia legitima la violencia sufrida por el héroe dado que conlleva a una experiencia estética que le provee alivio al público; le permite presenciar los actos terribles y violentos sin experimentarlos, a costa del héroe trágico.

Para Herlinghaus esta dinámica sacrificial e instrumental propia de la mimesis también se encuentra en diversas representaciones e imaginarios sobre la nuda vida que circulan en el contexto latinoamericano contemporáneo. No obstante, Herlinghaus¹⁶ apunta que el protagonista de estas representaciones es muy diferente al héroe trágico. El héroe de la tragedia es castigado por los azares del destino y, dado que no es ni mejor ni peor que el espectador/lector, es capaz de generar empatía. Su caída en desgracia representa un caso excepcional y se mueve de arriba hacia abajo. Por el contrario, el protagonista de un gran número de narrativas latinoamericanas contemporáneas no es el ciudadano normativo, sino la vida abatida por la precariedad, la marginalización y el empobrecimiento que surge de la globalización y los procesos neoliberales (la nuda vida). Su caída no puede ser de arriba hacia abajo, ya que este sujeto se encuentra en los márgenes de la sociedad (es decir, de cierta forma ya se encuentra abajo). Asimismo, el protagonista de estas representaciones lleva consigo una carga de la que carece el héroe trágico. La eliminación de su cuerpo no es un designio del destino, sino el resultado de una imposición de afectos negativos de los cuales el “público mesocrático” (Herlinghaus 2016: 243) pretende librarse mediante un sacrificio.

¿De qué forma nos referimos entonces a esta figura (propia del contexto latinoamericano) que experimenta momentos violentos y trágicos; que cumple un papel de

¹⁵ El énfasis se encuentra en el texto original.

¹⁶ Esto lo desarrolla Herlinghaus en el libro *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety* (1-26) y en el ensayo “Narcocorridos-narconarrativas-narcoépicas: espacios heterogéneos de imaginación/representación.”

chivo expiatorio, pero que no encaja dentro de los parámetros de la tragedia? De acuerdo a Herlinghaus esta figura puede ser definida como *pharmakos*: “the ‘pharmakos’ is that figure that possesses, or acquires, a specific capacity for being turned into a scapegoat to be sacrificed or punished, to strengthen the others, or to get rid of a problem” (2013: 177). La palabra *pharmakos* era el término griego que se usaba para hablar del chivo expiatorio, la cual Herlinghaus relaciona con el *pharmakon*, palabra que abarca tres significados distintos: medicina, veneno o sustancia mágica (Herlinghaus 2016: 250). Así, el *pharmakos* oscila entre estos significados. Encontramos un ejemplo de *pharmakos* en los cholos, personajes principales de nuestro corpus, ya que se les ha dado la tarea de cargar con características no deseadas (vagos, drogadictos y delincuentes) y posteriormente son sacrificados en un sistema que los marginaliza y criminaliza. Juegan así un papel que se mueve del veneno a la medicina.

1.5 Narrativas antimiméticas o cómo narrar la nuda vida

Existen textos que subvierten la lógica mimética e intentan abordar la violencia sufrida por el *pharmakos* sin generar un alivio en el lector y sin utilizar registros trágicos. Estas narrativas son de vital importancia para el entorno mexicano ya que, como hemos mencionado en la introducción, la nuda vida ha tomado gran presencia en el escenario actual. Según Herlinghaus una manera de narrar sin utilizar la mimesis es mediante la parataxis (2009: 67).¹⁷ Entendemos este concepto en el sentido que Dubois lo define: “un procedimiento sintáctico que consiste en yuxtaponer oraciones sin explicitar, mediante una partícula de subordinación o de coordinación, la relación de dependencia que existe entre ellas en un enunciado, en un discurso, en una argumentación...” (Dubois en Castro Flores 1992: 16).¹⁸ La parataxis es una característica de narrativas premodernas como la Biblia o *El cantar de Roldán*.¹⁹ No obstante, según la lectura de Herlinghaus también es utilizada por diversos narradores latinoamericanos, como Roberto Bolaño o Eduardo Antonio Parra (2016: 252).

Sentado esto, ¿cómo es que la parataxis ayuda a narrar al *pharmakos* (así como los eventos trágicos en los que participa) sin utilizar la mimesis? Contrario a otras formas de

¹⁷ Herlinghaus explica esto mediante una relectura de *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* del filólogo alemán Erich Auerbach.

¹⁸ Por ejemplo, decir “Jaime murió. Recibió un golpe en la cabeza” en lugar de “Jaime murió porque recibió un golpe en la cabeza”.

¹⁹ Según la lectura que Herlinghaus realiza del texto de Auerbach.

narrar que incluyen la hipotaxis²⁰ (oraciones que conectan de forma clara la causa y el efecto en un texto), la parataxis rompe sintácticamente con dichas relaciones de causalidad. Esto quiebra la coherencia y la lógica narrativa que permite construir tramas en la cual la violencia se vuelve sublime y ayuda al lector a llegar a la catarsis. En otras palabras, la hipotaxis ayuda a estructurar tramas “with central subjects, proper beginnings, middles and ends” (White en Herlinghaus 2012: 73) que hacen que la violencia se vuelva más civilizada e instrumental, como en la tragedia clásica. La parataxis, al evitar hacer algún tipo de conexión causal entre eventos violentos, expone su irracionalidad y falta de coherencia. Configura un mundo narrativo “as a mere sequence without begging and end or as a sequences of beginnings that only terminate but never conclude” (White en Herlinghaus 2012: 72).

Ya que hemos explicado el problema de las narrativas miméticas en la representación de la violencia y la nuda vida, pro seguiremos a explorar las estrategias narrativas que utiliza Luis Humberto Crosthwaite para narrar la vida de la comunidad chola sin utilizar la mimesis y sin hacer de los cholos un chivo expiatorio. Como ya mencionamos en la introducción, examinaremos primero cómo se representa al *pharmakos* y posteriormente nos centraremos en las estrategias antimiméticas de *El gran preténder*: la secuencialidad no lineal y la ambigüedad temporal. No obstante, antes de esto realizaremos una breve revisión bibliográfica sobre de los trabajos más representativos que analizan *El gran preténder*.

²⁰ De acuerdo a Herlinghaus (citando a Auerbach) la hipotaxis sirve para narrar la realidad de forma más compleja (2009: 67).

Capítulo 2. La representación del *pharmakos* y las estrategias anitimiméticas en *El gran preténder*

2.1 Sobre los estudios de *El gran preténder*

El gran preténder es uno de los textos más conocidos de Luis Humberto Crosthwaite. Fue publicado por primera vez en 1992 y posteriormente fue reimprimido en la colección de cuentos *Estrella de la calle sexta* (2000). Narra la vida de El Saico, líder de una comunidad chola de Tijuana, así como la caída en desgracia de su hogar (El Barrio). Luego de que el hijo de un político influyente de San Diego violara a La Cristina, una residente de El Barrio, El Saico y el resto de los cholos deciden vengar el crimen, lo que provoca una fuerte represión por parte de la policía, así como el subsecuente arresto de El Saico. A partir de este hecho la comunidad se disuelve y se convierte en un mero recuerdo. Dentro del texto también se desarrollan otras líneas narrativas, como la relación de El Saico con su esposa (La China), la infidelidad de éste con La Fabricia, las peleas de los cholos en el bar Nicté-Ha, entre otros eventos.

Esta obra es posiblemente el texto de Crosthwaite que más se ha estudiado. Aunque en los últimos años no se han realizado muchos trabajos sobre este texto, se han dedicado numerosos ensayos y tesis a *El gran preténder*.²¹ Debido a lo anterior consideramos necesario hacer un breve recuento de los trabajos más importantes. Esto nos permitirá, por un lado, conocer más profundamente las perspectivas desde las cuáles se ha interpretado el trabajo de Crosthwaite. Por otro lado, también nos ayudará a resaltar los aportes de esta investigación.

Empezaremos con el artículo de Diana Palaversich “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana.” En este artículo Palaversich sostiene que Crosthwaite rinde homenaje a la cultura chola que, junto con la chicana, se perfila como la más auténtica expresión de la cultura fronteriza (2010: 21). Destaca el virtuosismo con el que Crosthwaite utiliza la lengua de la frontera como un artificio literario que construye a la vez

²¹ Al igual que otros textos de Crosthwaite, *El gran preténder* rompe los límites de la clasificación genérica. Puede ser considerado un cuento largo o una novela corta. Mark A. Hernández (“The Disintegration of Community in Luis Humberto Crosthwaite’s *El gran preténder*”), así como Doris Sommer y Elijah Wald (“Bi-Musical Moves In Luis Humberto Crosthwaite and Little Joe Hernández” 2012) catalogan el texto como una novela. Por su parte José Manuel García García (en su colaboración en el libro *Handbook of Latin American Studies*, 1999) describe *El gran preténder* como una sucesión de viñetas. Ya que nuestro objetivo no es hacer una lectura de Crosthwaite a partir de los géneros narrativos, no ahondaremos en la clasificación del texto. Así pues, nos referiremos a éste como una novela o simplemente como un texto.

una Tijuana mítica y artificiosa (2010: 21). Así, mientras autores como Elmer Mendoza fijan la identidad de sus protagonistas mediante estereotipos de lo norteco (2010: 22), Crosthwaite “a la manera posmoderna diversifica la identidad fronteriza, presentándola como una identidad en perpetuo movimiento y construcción (2010: 21). Para Palaversich el lenguaje de Crosthwaite es también un reto a las dinámicas de poder entre centro y norte, así como un elemento que configura una visión lúdica de la frontera y sus habitantes (2010: 19).

Otro texto en donde se analiza *El gran preténder* es el artículo “Redefining Sodom A Latter Day Vision of Tijuana” de Jennifer Insley. Al igual que el trabajo de Palaversich, su análisis se centra en la reivindicación de los cholos y la geografía fronteriza. Insley subraya que “Crosthwaite legitimates this [los cholos] much maligned figure giving life and agency to the teenagers involved in the movements” (2004: 114). De acuerdo a Insley, Crosthwaite representa al cholismo como una estrategia de supervivencia que les permite a los jóvenes de los barrios empobrecidos darle sentido a sus identidades, además de situarlo como una respuesta a la represión social (2004: 114). Asimismo considera que el texto muestra un claro sentido de empoderamiento (2004: 114). Insley afirma que “although the cholos have often been depicted as a point of shame for the northern border, Crosthwaite presents this lower/class youth community as a vibrant site of mutual support and struggle” (2004: 115).

Otros investigadores no han visto en *El gran preténder* la reivindicación de la identidad chola que Palaversich señala, o el empoderamiento que Insley describe. Y es que, a pesar de que mucha bibliografía sobre Crosthwaite se centra en cuestiones como la identidad fronteriza y la hibridación cultural, hay trabajos que toman una perspectiva menos celebratoria de estas culturas y de las diversas situaciones de las cuales emergen. Autores como Jeffrey N. Lamb o Mark A. Hernández han estudiado la forma en que Crosthwaite narra la complejidad de la sociedad chola, las contradicciones que ésta posee y la marginalización que padece. El texto de Hernández, “The disintegration of Community in Luis Humberto Crosthwaite *El Gran Pretender*” analiza la forma en que el machismo de la comunidad chola y de El Saico, aunado a la represión de las fuerzas policiales, terminan por contribuir a la destrucción de El Barrio.

Hernández examina las estructuras patriarcales representadas en *El gran preténder*, como la infidelidad de El Saico o las pocas oportunidades de movilidad social de las mujeres cholas. Para Hernández

This novel reveals how the operation of ideological patriarchal values and external forces of oppression (such as police harassment) contribute both to El Saico and La Cristina's demise and to the community's rupture. In El Saico's case, his uncritical enactment of the scripts of machismo and police victimization contribute to his downfall. In La Cristina's case, the other *cholas* persecute and ostracize her out of jealousy and an inability to imagine a more inclusive notion of *chola* identity (2009: 138).

No obstante, a pesar de esta fuerte presión interna y externa, Hernández considera que el texto presenta vías de empoderamiento que se proyectan en el personaje de Pancho El Tecate. Este personaje demuestra que “Artistry is the key to transforming banal reality into an empowering environment of hope and change” (2009: 138).

Jeffrey N. Lamb realiza un estudio más exhaustivo del texto de Crosthwaite, pues es el que más ahonda en sus estrategias narrativas. En el artículo “Cholo identity: a look at El Gran Pretender” Lamb analiza el uso de la voz comunal, la representación del protagonista (El Saico) y la fragmentación de la narración. De acuerdo a Lamb estas estrategias permiten negociar las fronteras ideológicas planteadas en el texto (2003: 26). Con ellas Crosthwaite “is able to engage a dialectic between the barrio, its historical roots, and its Other- the U.S side of the border” (2003: 26). Lamb también presta atención al tono nostálgico del texto, su estructura no-lineal y cronológica, y su fragmentariedad. El texto de Lamb sigue de cierta forma la línea de los artículos revisados en esta sección, pues presenta especial atención a la construcción de la identidad y la representación de los cholos. Sin embargo, se aleja de la noción de frontera lúdica y observa con detenimiento la posición marginal de la comunidad chola.

Como podemos ver, hay una sólida cantidad de trabajos que han analizado *El gran preténder*, en los cuales se proponen diversas vías de investigación. Sin embargo, a pesar de que se han estudiado aspectos esenciales que se encuentran en el texto—como la representación de la identidad de los cholos; el machismo en la comunidad y otros aspectos de tipo formal (el tono nostálgico, la voz comunal, la intertextualidad y la fragmentación)—creemos que hay algunos puntos ciegos que no se han explorado. Nos sorprende la poca atención que ha recibido la posición de chivo expiatorio de El Saico, que se evidencia claramente en el capítulo 18. Asimismo tampoco se ha examinado a profundidad la intertextualidad con la película *Spartacus*, que sirve para relacionar la muerte violenta y de carácter sacrificial de El Saico con la del famoso personaje histórico/cinematográfico. Tampoco se ha interpretado la obra en relación con la situación de la nuda vida en el norte

de México o el papel que toma la figura del cholo a los ojos del lector.

Así pues, en el presente capítulo tomaremos una perspectiva diferente y nos centraremos en los siguientes aspectos: la representación de El Saico como *pharmakos* y las estrategias antimiméticas. En el primer apartado analizaremos la presencia de una tradición narrativa heroica que se encuentran a lo largo del texto, pues se utiliza para dar cuenta de la condición de *pharmakos* de El Saico y pone en evidencia la crisis de la representación de la violencia. En el segundo apartado nos centraremos en las estrategias antimiméticas, es decir, las estrategias que quiebran la lógica narrativa e impiden la estructuración de un texto coherente. Aquí retomaremos algunos de los elementos que ya ha mencionado Lamb, como la fragmentación textual y la narración no lineal. No obstante, en lugar de interpretar la fragmentación de la novela como una representación de la fragmentación extratextual, creemos que estas estrategias buscan cuestionar un modelo de lectura donde se espera reconocer cierta causalidad o lógica (Paz Oliver 2016: 11). Nos enfocaremos en la secuencialidad, la jerarquización de eventos dentro de la trama y las relaciones de causalidad. Creemos que tanto la narración heroica como las estrategias antimiméticas son herramientas narrativas que logran lo siguiente: impiden que El Saico, así como los cholos que representa, se conviertan en un chivo expiatorio cuyo sacrificio perpetúa el *statu quo*. Asimismo interrumpen la catarsis del lector.

Luis Humberto Crosthwaite ha sido nombrado en repetidas ocasiones “el mitógrafo de Tijuana” (Villoro 2000: 4). Así lo describe Juan Villoro en su introducción a *Estrella de la calle sexta* y en esto concuerdan tanto Alicia Llarena en el artículo “El centro está en el Norte”, así como Rafael Lemus en el texto “Balas de salva: notas sobre el narco en la narrativa mexicana.” Para estos autores Crosthwaite “construye un *símbolo*, una Tijuana de la mente, universal y duradera” (Villoro 2000: 10). Para Llarena la obra de Crosthwaite se caracteriza “por una plasticidad poco frecuente en la narrativa fronteriza, a menudo atenta y ocupada en la trama realista de la violencia, la corrupción política o el narcotráfico, y que sobrepone lo sociológico a lo íntimo en un lenguaje demasiado obvio y un argumento demasiado previsible” (Llarena 2007: 148).

Estos autores han atinado en reconocer la calidad literaria de Crosthwaite, no obstante, creemos que su lectura ha ignorado la presencia de la nuda vida en su obra. Así pues, esperamos que este análisis muestre que, más allá de su virtuosismo, Crosthwaite nos

presenta una obra que también explora (mediante la representación) una realidad concreta, no sólo una Tijuana “de la mente” y del mito.

2.2 La representación del *pharmakos* en *El gran preténder*

De acuerdo a Lamb, el texto de Crosthwaite posee una estructura altamente fragmentada, así como constantes saltos temporales. Los capítulos presentan una historia no lineal que se desarrolla en diversas épocas: los años 60 (tiempo donde sucede la violación de la Cristina y el encarcelamiento de El Saico, es decir, la trama principal); los años 80, el presente en el texto y cuando un grupo de jóvenes recuerda la época de oro de los cholos; y los años 50, época de los pachucos, a los cuales hacen referencias algunos personajes (Lamb 2003: 28). Ahora bien, la narración de estos niveles temporales es llevada a cabo por una voz comunal aunque, gracias a la oralidad del texto, encontramos diversas voces que funcionan también como narradores. Esto resulta en una técnica de representación que logra lo siguiente: “[it] provides of an understanding of the plurality of the cholo community while simultaneously allowing the community to speak as one, which it does with a fair amount of frequency” (Lamb 2003: 29).

Consideramos que, además de esta voz a la vez comunal y polifónica que señala Lamb, en el texto se utiliza una serie de modelos heroicos que sirve para representar al *pharmakos* sin crear catarsis en el espectador y sin justificar (en el plano de la representación) la violencia cometida contra esta figura. Esto se debe a que mediante el uso de la tradición heroica se crea una fabulación que evidencia las contradicciones, el abandono y la carga que debe llevar el *pharmakos*.

Recordemos que el *pharmakos* es la figura expuesta a la violencia y la precariedad, a la cual se le asigna el papel de chivo expiatorio. No obstante, es incapaz de generar empatía en el lector y no encaja en las dinámicas sacrificiales de la tragedia. Ahora bien, no es nuestro objetivo hacer una categorización rígida de los modelos heroicos que se utilizan para representar al *pharmakos* (encarnado en el personaje de El Saico). La razón de esto es que hay muchísimos sistemas de categorización de la heroicidad,²² además de que es posible

²² Por ejemplo, el que presenta Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* o Northrop Frye en *Anatomy of Criticism*.

encontrar características heterogéneas entre diversos héroes. Más bien nos centraremos en los modelos heroicos más sobresalientes y que hacen de El Saico un arquetipo a imitar dentro de su comunidad; en otras palabras, en una versión más universal de lo heroico. Esto se debe a que nuestro énfasis no es la heroicidad en el Saico (la cual, dicho sea de paso, es imposible debido a su condición de *pharmakos*), sino en la función de esta falsa heroicidad como medio de representación antimimético.

¿Qué características hacen de un personaje un héroe? Sin adherirnos a un sistema de clasificación estricto, podemos decir que un héroe es aquel “ser humano de extraordinarias dimensiones capaz de los más asombrosos logros...” (Meyer 2007: 50). Es un personaje que sobresale por hacer lo que sería imposible para otros hombres, por ejemplo, ganar una batalla o cumplir con una misión (encontramos un paradigma de esto en figuras como Hércules o Beowulf). Además de esto, el héroe es una persona que debe dejar de lado las limitaciones humanas para perseguir fines mucho más elevados (Meyer 2007: 52), por ejemplo, la libertad o la salvación de un pueblo. Figuras como Cristo o Eneas son arquetipo de esto, pues renuncian a sus “vidas, deseos y egos” (Meyer 2007: 52) para alcanzar un estatus que trasciende la vida del individuo común.

El héroe también suele ayudar y servir a su comunidad, por lo que tiene el papel de benefactor y defensor. Como indica Meyer, “es un ser capaz de defender a la gente normal de todos aquellos elementos del universo que escapan a su capacidad de respuesta. El héroe trae el orden donde hay caos, defiende la vida (el *Eros* de Freud) frente a la muerte (el *Tánatos*)” (2007: 51). Otras propiedades de los héroes son su capacidad de liderazgo y su posición como modelos a seguir dentro de la sociedad.

Ahora bien, de acuerdo a Francisco Arroyuelo los héroes suelen encarnar atributos relacionados con las esferas de poder; de hecho, un elemento presente tanto en los héroes de la antigüedad clásica como en los del medioevo es poseer un linaje real o ser parte de la nobleza (Arroyuelo: 237). Incluso algunos tienen también una procedencia divina. A pesar de esto, se debe señalar que la heroicidad no es particular de los estratos sociales más altos, pues todas clases, así como todas las culturas, poseen figuras que encarnan valores arquetípicos y que son modelos ideales para su comunidad (además de poseer las características que hemos descrito). Como bien indica José Luis González Escribano “cada clase tiende a reproducir sus arquetipos heroicos característicos que reflejan sus valores”

(1981: 385). Así pues, mientras los héroes homéricos “encarnan la *areté* de la aristocracia” (Escribano 1981: 68), los héroes cristianos son los arquetipos de los débiles y oprimidos (Escribano 1981: 385).

Observamos en *El gran preténder* que El Saico tiene un papel heroico para la comunidad chola. Su nombre es el primero en aparecer en el lamento nostálgico de la voz comunal: “El Saico no está, El Mueras no está, el Chemo no está” (Crosthwaite 2000: 63); además de ser descrito como aquella figura en la cual El Barrio siempre puede confiar: “La única neta es que el Saico era el bato más felón del Barrio, ¿o no? Tú ibas al taller donde jalaba, y si tenías un problema (que si buscabas un toque, que si querías chingarte a un bato, que si te urgía una feria...) el mero Saico era quien te hacía el paro” (Crosthwaite 2000: 63). También encarna los valores más importantes de la comunidad que, como ya ha expuesto Mark A. Hernández, son valores mayoritariamente patriarcales.²³ Por ejemplo, la fortaleza (demostrada en la violencia y la fuerza física); la rebeldía, que se menciona en el texto como “un problema de autoridad” (Crosthwaite 2000: 101); la validación a través de la conquista sexual (que se evidencia en las aventuras extramaritales de El Saico); el consumo de alcohol y, principalmente, un fuerte sentido de lealtad hacia El Barrio y sus códigos sociales.

Como mencionamos, una de las características de los héroes es su capacidad de ejecutar hazañas sorprendentes. En ciertas ocasiones esta capacidad está escondida en la fachada de una persona común y corriente, la cual termina por alcanzar lo inimaginable. De acuerdo a Orrin E. Klapp (1949: 20) a este tipo de personaje se le conoce como “héroe cenicienta”, pues encaja dentro de la siguiente estructura: “(a) an unpromising person (b) is derided or persecuted by rivals (c) before his unexpected, brilliant triumph” (Klapp 1949: 20). Este modelo se puede encontrar, por ejemplo, en la historia de David y Goliat o en *El señor de los anillos* (en el personaje de Frodo). En el caso de *El gran preténder* se observa claramente en el capítulo 7, donde se describe cómo El Saico se convirtió en el líder de El barrio. Antes conocido como José Arnulfo, El Saico no solía juntarse con los cholos y se mantenía apartado de problemas: pasaba de la escuela a su casa y posteriormente a hacer el mandado de su madre. Luego de ser agredido en repetidas ocasiones por el Millas, José Arnulfo se hartó y lo golpeó con una cadena de tiempo hasta herirlo gravemente. Al ver esto otros cholos lo instaron a detenerse diciendo lo siguiente: “calmado, socio, calmado, carnal,

²³ Véase el artículo “The Disintegration of Community in Luis Humberto Crosthwaite’s *El gran preténder*.”

yastuvo, deje algo pa más al rato, qué pues, se está poniendo usted muy saico, calmado, ése.” (Crosthwaite 2000: 73).

Es así como José Arnulfo (el individuo del que poco se esperaba) vence a su agresor y se transforma en el héroe mediante un acto de rebelión y valentía.

La pelea con el Millas puede interpretarse como el bautizo o renacimiento de José Arnulfo, ya que en el texto se enfatiza el antes y el después de este hecho mediante el cambio de su nombre. Al acentuar la diferencia entre José Arnulfo (antes de su lucha con el Millas) y El Saico (ahora el más fuerte del Barrio) se establece que el protagonista deja atrás su vieja identidad para encarnar de lleno el papel heroico que la comunidad del Barrio necesita. José Arnulfo (con su personalidad e historia) muere para dar paso a la figura de El Saico, “el bato más felón del Barrio” (Crosthwaite 2000: 63). Así pues, su entrada al código de la heroicidad queda consolidada por un cambio de denominación interna (el mismo José Arnulfo deja de referirse a sí mismo por su nombre real) y externa (El Barrio sólo se refiere a José Arnulfo como El Saico). En consecuencia, la voz comunal declara lo siguiente, luego de contar la transformación que hemos referido: “Y de ahí que José Arnulfo es el Saico y que nadie le diga otro nombre porque ya sabe lo que le pasa” (Crosthwaite 2000: 73).

Otro rol heroico de El Saico es el de defensor. Como ya hemos mencionado, el héroe es aquel que pone orden en el caos y defiende a los miembros de su comunidad de aquellos hechos que escapan de su control. Encontramos esto en los capítulos 17 y 13. En el primero, Sagitario acude con el Saico para que le ayude a castigar a su novio (Rigo), el cual le ha sido infiel en repetidas ocasiones. Éste accede a ayudarla diciendo “ya sabes el precio” (Crosthwaite 200: 89) que consiste en algún tipo de actividad sexual. Aunque para el lector este acto esté muy alejado de ser un ejemplo de protección o defensa (responde a intereses y hay un precio) el hecho de que ella acuda a El Saico confirma su posición heroica. Dentro del código social de los cholos la infidelidad hacia las mujeres parece ser la regla (como se evidencia en la relación de la China y El Saico) y no hay muchas opciones para las cholas de resolver el problema (las alternativas se limitan a un reclamo al hombre y una golpiza a la mujer involucrada). En consecuencia, la única forma en que Sagitario puede obtener una especie de alivio y justicia (además de las ya mencionadas) es a través de El Saico. Al ayudarla El Saico encarna su rol como protector del Barrio y administrador de la justicia. Primeramente, como se puede ver en el siguiente fragmento, la golpiza que le propina al Rigo

transcurre de una manera natural, sin fricciones entre ambos, pues el Rigo sabe que su castigo es justo y que El Saico es el encargado de llevarlo a cabo:

-Qué onda, Rigo.

-Qué onda, mi Saico, ¿qué lo trai por estos rumbos?

-Su vieja quiere que me lo chingue, socio, por cabrón.

-Qué pues, Saiquito, yo qué le hice a usted.

Un jale es un jale.

Uno tiene que tener palabra, es cuestión de honor y de ética profesional. La morra ya pagó. Uno no puede quedar mal porque luego se corre la voz de que el Saico es sacatón y eso está mal. El Saico no le saca. Es un felón.

La cadena de tiempo atravesó la cara de Rigo con la gracia de una bailarina de strip-tease. El Rigo se fue al suelo y chupó tierra.

El Saico no lo golpeo más.

-Y aliviánese para la otra, compita.

-Sincho, no hay pedo-le dijo el Rigo con dificultad, escupiendo sangre (Crosthwaite 2000: 88).

Además de esto, la golpiza que El Saico le propina al Rigo reestablece, de cierta forma, el equilibrio quebrado que supone la infidelidad: El Rigo es castigado (lo que provee a Sagitario de cierto alivio y sensación de justicia) y posteriormente éste reanuda sus infidelidades. Así pues, mediante la golpiza El Saico defiende a Sagitario y a la vez defiende los códigos sociales (patriarcales) de El Barrio. El Saico es el mediador que resuelve la crisis y lleva a la comunidad del caos al orden.

El mayor papel de defensor lo observamos cuando El Saico (junto con otros cholos) decide vengar la violación de la Cristina. Si bien la Cristina fue catalogada de traidora, pues de su abuso se dice “por piruja, por andar de araña” (Crosthwaite 2000: 73), bajo los códigos sociales de la comunidad su violación es una afrenta directa hacia El Barrio, por lo que debe ser defendida. La Cristina es percibida más como propiedad que como persona (una extensión de El Barrio) cuyo honor ha sido atacado. Se debe recalcar que, aunque todos los cholos participan, claramente se reafirma que el líder y principal defensor es El Saico. Cuando se planean las acciones que se tomarán contra el violador (El Johnny, un junior de San Diego e hijo de un político importante) se enfatiza sobre quien recae el poder de la acción: “En el barrio no hay jefes. En el barrio somos carnales, homeboys, raza de acá. Pero El Saico es el más felón y esto se sabe. No se comenta, simplemente se sabe” (Crosthwaite 2000: 82). Es decir, si bien todos los cholos participarán en la lucha contra el Johnny, es El Saico quien lidera a la comunidad. Esto se evidencia también en la descripción de la venganza. El viaje de Tijuana a San Diego se realiza en el Ford Galaxie de El Saico; es él el que va en el volante

y el que, literalmente, lleva al resto de los cholos a la lucha. Asimismo, el viaje está marcado por los elementos que distinguen la personalidad de El Saico: el auto americano, el gusto por las mujeres y la música de los Platters:

La ranfla anda lenta, paso a paso. El Saico saca el brazo por la ventana, la mano derecha bien prendida del gran volante. Cuando observa una morra grata, la infla de piropos, la maltrata con historias de amores breves y circunstanciales. La ranfla...rines cromados, interiores y carrocería impecables, amortiguadores que suben y bajan a velocidad del conductor, sonido de alta fidelidad que arroja a los Platters sobre cualquier ingrato que se acerque (Crosthwaite 2000: 98).

Algo que recalca Bruce Meyer es que, si el héroe quiere alcanzar un bien superior, debe dejar atrás las limitaciones humanas (2007: 52). Así pues, es usual que para defender a los suyos y restaurar el orden en un momento de caos el héroe sacrifique su propia vida. Existe de hecho, de acuerdo a Kalpp, un prototipo llamado héroe mártir, el cual “usually dies fighting for a cause against superior enemies or persecuted by a powerful tyrant” (1949: 22). Este tipo de héroe “llegaba a adquirir el papel de víctima propiciatoria en la relación dramática en que participaba, haciendo uso de su voluntad como impulso que le conducía al sacrificio, y no como una víctima ciega, pues el destino era una fuerza extraña que concurría en él, precipitándole a un fin que sería considerado glorioso” (Arroyuelo: 237).

El héroe defensor y mártir es aquel que, a pesar de haber sufrido una derrota, vence a sus enemigos, por lo que su sacrificio no resulta inútil. Encontramos ejemplos paradigmáticos de esta figura en héroes como Roldán o Beowulf; o en la vida de los santos, ya que triunfan sobre el mal manteniendo firmemente sus creencias, incluso ante la presencia de la muerte. Jesús es, por supuesto, el modelo ejemplar del héroe mártir. Ahora bien, El Saico toma el papel de héroe defensor y mártir en el capítulo 18. En esta escena se narra su arresto junto con el de El Mueras, El Lute y El Poncho. En esta ocasión es Pancho el Tecate el que narra el evento y, similar a otras intervenciones que hace, utiliza el cine para describir la situación. Retoma la película *Spartacus* de Stanley Kubrick y crea una equivalencia entre los personajes de la cinta y los cholos de El Barrio, equiparando a los judiciales del texto con los romanos y a los gladiadores con los cholos.²⁴ Durante toda la narración se intercalan escenas del filme

²⁴ Crosthwaite también crea una correspondencia entre Jean Simmons (quien interpreta a Varinia, la pareja de Espartaco) con la China, esposa de El Saico: “Jean Simmons, Varinia, era la heroína de la película. La China es la esposa del Saico, ya lo sabes, y también es una heroína, me cae” (Crosthwaite 2000: 91).

y del arresto de El Saico, que resulta en la configuración de un héroe cholo, una especie de Espartaco de El Barrio. El vínculo entre ambos personajes se hace evidente en el siguiente párrafo:

Un par de judiciales en un carro nuevo, sin placas, vidrios ahumados...Uno de ellos pregunta:

-¿Quién es el Saico?

Kirk Douglas fue Spartacus en una película chingona, loco. ¿Te acuerdas?

La fusca del judicial se asoma ante su saco, coquetona, hablando sola, diciéndose: “¿cuál de estos cholos me voy a echar primero?”

El Saico, debajo de un carro, aprieta su fiel cadena de tiempo.

Kirk Douglas, con barbilla agujerada, era un gladiador rebelde que formó un ejército contra los gandallas romanos. (Crosthwaite 2000: 91).

Esta asociación entre personajes nos indica que, de la misma forma en que Espartaco se sacrifica para defender a los esclavos de los romanos, El Saico se sacrifica para defender a los cholos de la represión policial (recordemos que el arresto de los cholos es una venganza injusta contra la golpiza que los cholos le dieron a El Johnny). Es por este motivo que Pancho el Tecate se apropia de la escena más famosa del filme de Kubrick: aquella donde los romanos (luego de que los esclavos pierden la batalla) preguntan “¿Quién es Espartaco?” y éstos responden “Yo soy Espartaco.” Esta escena demuestra la unión y solidaridad que los esclavos tienen con su líder, asimismo muestra que han asimilado lo que Espartaco representa como héroe: la libertad. Es por este motivo que prefieren ser crucificados antes de entregarlo a los romanos. Al utilizar esta escena para narrar la heroicidad de El Saico, Pancho de Tecate ratifica la posición de éste como defensor: así como Espartaco entrega su cuerpo en el nombre de una causa justa y se convierte en un símbolo de libertad mediante la crucifixión, El Saico se entrega a los judiciales y encarna el papel del que vence en la derrota. Al ofrecerse libremente, como lo hace Espartaco, El Saico se convierte en el mártir de una causa justa: defender la dignidad de El barrio. Además, su acto de sacrificio lo convierte en algo más que un hombre: lo transforma en un símbolo de resistencia.

El Saico sale debajo del carro, se sacude las manos y dice:

-Yo soy.

Se acercan el Lute y el Mueras. Ellos dicen:

-Yo soy el Saico. El Poncho dice:

-Yo soy

Los judiciales se sacan de onda, caminan con el mismo paso, platican entre ellos (...).

Kirk Douglas, los gladiadores, el Lute, el Mueras, el Poncho y el Saico, se suben en el carro de los judiciales romanos (Crosthwaite 2000: 91).

Como hemos visto, en *El gran preténder* se utilizan una serie de modelos heroicos para representar a El Saico. Esto podría parecer contradictorio ya que, en el capítulo anterior, definíamos al *pharmakos* como una figura que atraviesa por la violencia y la precariedad, que se convierte en un chivo expiatorio y que, en ciertas narrativas, satisface la mirada de un público que ha depositado sus afectos negativos en él. Nos referíamos a un personaje que jamás podría encajar en los parámetros de la heroicidad; de hecho hicimos énfasis en esto al señalar las diferencias entre el héroe trágico y el *pharmakos*. ¿Cómo pueden entonces coexistir, por un lado, El Saico como *pharmakos* y, por el otro, El Saico como un héroe, papel que encarna claramente en su comunidad? Encontramos la respuesta en lo siguiente: los modelos heroicos son solo *un medio de representación* mediante el cual la comunidad lidia con un pasado y un presente oscuro. Estos modelos conviven con una realidad aplastante y, más que transformar al Saico en un héroe mediante la narración de los cholos (como harían, por ejemplos, aquellos que narran las vidas de los héroes) exponen el carácter no-heroico de su figura (*pharmakos*).

Algo que recalca Fernando Savater es que el paso de un personaje a la heroicidad se caracteriza por la naturalidad, pues “en el héroe la virtud surge de la propia naturaleza como una exigencia en su plenitud y no como una imposición exterior” (1981: 113). Es decir, la literatura de héroes configura una estética donde el protagonista, a pesar de las dificultades en las que se encuentra, termina por asumir de lleno el rol que se le ha asignado ya que ha nacido para ello. Por el contrario, observamos en la novela que la transformación de José Arnulfo a El Saico (su nacimiento como héroe en El Barrio) no surge de manera natural, sino que nace de su condición de nuda vida (la vida a la que cualquiera puede matar). En un ambiente de exclusión social, desintegración familiar y pocas oportunidades El Saico encarna la necesidad de sobrevivir y de encontrar protección ante un ambiente adverso (por ejemplo, ante el abuso de El Millas, el abandono de su padre y el acoso de la policía).

Si bien Crosthwaite no explicita las condiciones de vida de los cholos (en el sentido material) sí deja claro que su vida no vale nada para la sociedad mexicana. Asimismo, evidencia que el cholismo es una de las pocas alternativas de dignidad de aquellos que no tienen mucho (los que andan sin rumbo por la vida) en la región de la frontera norte. En consecuencia, si hay algo ausente en la vida de El Saico es la heroicidad innata pues, como

han apuntado varios críticos,²⁵ la novela gira alrededor de la idea de la máscara y la actuación. Todo en el Saico surge de imposiciones ya sean internas (el papel que le ha asignado su Barrio y que él también ha adoptado) o externas (la policía, la sociedad mexicana). La analogía entre él y la canción de los Platters, *the great pretender*, demuestra esta constante imposición:

El Saico sólo escucha a los Platters. La demás música no tiene sentido. Nadie lo mueve. Él es el Gran Preténder. *Oh yes, I'm the great pretender, Pretending that I'm doing well, My need is such, I pretend too much I'm lonely but no one can tell* (Crosthwaite 2000: 68).

La realidad es que, aunque El Saico sea un héroe para El Barrio (el bato más felón, el más fuerte y el que seduce a más mujeres) su heroicidad es, antes de todo, una simulación. Esta simulación permea toda su vida y esconde una carga que, en ciertas ocasiones, no le quita ni la bebida, ni las damas, ni la música. Como se indica en el texto, El Saico “no es un bato feliz. Se acerca a la felicidad como otros se acercan al fútbol los domingos. La disfruta, le da importancia, pero sabe que el lunes se tiene que levantar a jalar en el taller (Crosthwaite 2000: 65). Así pues, aunque El Saico sea un héroe para El Barrio, sabe que habita una realidad que le impide una vida digna.

Habíamos mencionado que uno de los roles más importantes de El Saico era el de defender a El Barrio, sacrificando incluso su propia vida (el héroe mártir). Sostenemos que su sacrificio es un claro ejemplo de cómo los modelos heroicos exponen la condición de *pharmakos* de El Saico y la comunidad chola. Esto se hace evidente si comparamos las muertes de El Saico y Espartaco. Observamos que el filme de Kubrick enfatiza el legado del sacrificio, pues al final de éste la pareja de Espartaco (Varinia) “presents their infant son to Spartacus as the embodiment of their love, the continuation of his bloodline and a symbol of the freedom all men will one day have by right” (O’Brien 2014: 104). Por lo tanto, aunque Espartaco haya perdido su vida por rebelarse ante los romanos, la película señala que valió la pena, ya que gracias a esto surge una nueva generación que nacerá en libertad. Por este motivo el final de la cinta no se centra en el cuerpo crucificado de Espartaco (la muerte), sino en Varinia y su hijo (la vida).

²⁵ Por ejemplo, Doris Sommer y Elijah Wald en “Bi-Musical Moves In Luis Humberto Crosthwaite and Little Joe Hernández.”

A diferencia del filme de Kubrick el sacrificio de El Saico no genera ningún tipo de legado o continuación. Luego de que Pancho Tecate narrara el arresto de El Saico y el resto de los cholos, señala lo siguiente: “El taller se queda abierto, loco. Nadie menciona el terrible suplicio de la crucifixión” (Crosthwaite 2000: 91). Al concentrarse en la futura crucifixión de los cholos y no en el resultado del acto heroico, el texto connota sufrimiento y no trascendencia. Entendemos así que el Saico y el resto de los cholos morirán (se dice en el texto que de ellos no se vuelve a saber) bajo condiciones deplorables. Esto rompe con la ilusión de heroísmo cinematográfico y trae a flote la situación de los cholos: la facilidad con la que cualquiera puede sacrificar su vida. Lo anterior se confirma, además, en el constante lamento de la voz comunal, que permea todo el texto:

Así es el pedo: si se muere un cholo nadie la hace de tos.

Si se muere otro bato, un junior, un influente; entonces sí, ¿verdad?, entonces chingense a los cholos, los cholos son culpables, acaben con los cholos. No toda la raza es gandalla, me cae. Hay cholos calmados que andan con su ropa, con su finta, que no hacen daño (...). A esos también se los llevaron. A éstos tampoco respetaron. Es la represión, me cae, la pinchi represión que no deja vivir (Crosthwaite 2000: 86).

Se debe apuntar que, no sólo la vida de El Saico y los cholos carece de valor para la policía y la sociedad mexicana, sino que su criminalización y posterior eliminación responde a un deseo de erradicar aquellos elementos de la sociedad que se consideran indeseables (los que cargan con los afectos negativos). El arresto de los cholos de El Barrio no es una muestra de justicia, dado que a la policía no le interesa quiénes son culpables o inocentes. Más bien es una táctica que les permite cimentar una diferencia entre los cholos y el resto de los ciudadanos: que unos merecen ser castigados y otros no; unos merecen vivir en condiciones de subhumanidad y otros merecen acceso a la justicia.

Ya que la violación de La Cristina ha quedado en un segundo plano para la policía, podemos asegurar que la eliminación de los cholos no es por lo que han hecho, sino por lo que son. En consecuencia, aunque por un momento Pancho el Tecate narre el sacrificio del Saico como algo heroico, el texto evidencia que no hay nada noble en este evento. Más que morir por una causa justa, el sacrificio de El Saico revela que los cholos son los primeros en ser culpabilizados y asesinados. No se debe ignorar, además, las connotaciones geopolíticas que se presentan en el sacrificio de El Saico. El Johnny (que vive en San Diego, Estados

Unidos) y El Saico (en Tijuana, México) escenifican las dinámicas de la Frontera Norte. La vida del primero (así como el arresto de todos los cholos y El Barrio) se elimina para castigar la transgresión de los cholos: la agresión hacia a un joven rico que habita del otro lado de la frontera. Así, mientras El Johnny viajaba con frecuencia a México y viola a la Cristina sin ninguna repercusión, los cholos son condenados por buscar justicia. Se evidencia así que la movilidad (en el sentido geográfico, pero también en el sentido social) sólo es posible para algunos y los que traten de romper este esquema serán castigados. Por estos motivos la voz comunal afirma lo siguiente:

El Johnny no se murió. Uno de los morros dice que sí, otro dice que no. Lo madrearon un poco, lo mandaron al hospital unas semanitas y ya estuvo. Entonces, ¿por qué tanto arguende? Y pon tú que sí se lo chingaron, pon tú que al Saico y a la clicla se les pasó la mano. ¿Por qué tanto pedo contra la raza, contra todos los cholos, contra todos los barrios? (Crosthwaite 2000: 115).

Mencionábamos que, a diferencia de Espartaco, El Saico no puede crear un legado mediante el sacrificio de su cuerpo, pues él no es un héroe, sino el *pharmakos*. El resultado de su muerte se traduce en la permanencia de la ausencia y la desintegración de El Barrio; en otras palabras, el triunfo de *Thánatos* (muerte) sobre *Eros* (vida). Esto se manifiesta de diversas formas en el texto. Una de ellas es la relación de El Saico y la China. Si Espartaco y Varinia concibieron un hijo que nace libre y encarna el resultado de la lucha contra los opresores, así como una esperanza para el futuro, la relación de la China y el Saico sólo produce un vacío. Debido a la infidelidad de El Saico con la Fabricia (y la subsecuente represión de la policía) lo único que queda de su unión es un lazo que ya no se puede unir. No hay un hijo que demuestre que el sacrificio valió la pena y que mejores tiempos para El Barrio están por llegar. Esto se evidencia en el siguiente fragmento:

La China lo despierta [al Saico] con palabras amorosas que han ido cambiando con el tiempo.

-Ya párate, pinche güevón. Ya es hora de ir a jalar.

La primera vez que durmieron juntos, ella lo despertó con palabras distintas.

-Levántate, miijo. Levántate porque el día comienza y apenas me alcanzan las horas que tengo para ti ... Qué curiosas son las palabras amorosas, cambian, envejecen:

-No me chingues, China, déjame dormir (Crosthwaite 2000: 116).

La relación de ambos personajes es similar a la canción *Smoke gets in your eyes* de los Platters (canción favorita de El Saico). Ésta narra el inicio y el fin del amor, utilizando la misma metáfora: el humo entra en tus ojos: “*They said someday you’ll find, All who love are blind, When your heart’s on fire, You must realize, Smoke gets in your eyes*” (...). “*Now laughing friends deride, Tears I cannot hide, So I smile and say, When a lovely flame dies, Smoke gets in your eyes.*”²⁶ Así como la canción transita entre el amor y la pérdida, las palabras amorosas del Saico y la China se deslizan en la misma dirección.

Otro de los signos de desintegración y ausencia se encuentran en el texto es la relación de El Saico y su padre. Aunque casi inexistente, reaparece como un peso muerto y marca profundamente la vida y el destino del personaje. Se manifiesta como una presencia fantasmal que carece de rostro, cuerpo y personalidad; de él sólo quedan vagos recuerdos, como su supuesta similitud con el actor Pedro Armendáriz, su gusto por Javier Solís y los zapatos que usó durante toda su vida (los cuales conforman uno de los tres tesoros de El Saico). Carece de nombre en el texto y es definido como “una presencia que ya no” (Crosthwaite 2000: 73). El Saico y su padre están unidos en sus cualidades pseudo-heroicas, ya que Pancho el Tecate utiliza la misma estrategia para narrar sus desenlaces: las películas de Hollywood. Cuando El Saico le pregunta a Pancho por su padre, éste responde lo siguiente:

¿Ya guachaste la película que están pasando en el Bujazán, loco? ... Pues tu jefe peleó en la guerra, loco. ¿Me entiendes? Tu jefe mató a muchos, fue un machín y recibió condecoraciones. Tímido y callado, fortachón, prudente, manejaba el arco y la flecha como si fuera un indio de Hollywood. Experto en explosivos, chingón... Acabó con la policía, con la gente gacha del pueblo. Era un gran tipo tu jefe, neta que sí. Era un chingón (Crosthwaite 2000: 78).

Por supuesto, El Saico sabe que esto no es verdad, pero la narración de Pancho de Tecate es lo único que tiene para recordar a su padre. Así, de la misma forma que el padre de El Saico devino en un recuerdo, El Saico se transforma en la ausencia más significativa de la comunidad, una que sólo puede ser recordada mediante la narración. Es por eso que los cholos se juntan a hablar, pues es lo único que les queda en un mundo donde las cholas ya

26 The Platters. “Somke gets in your eyes.” Spotify, <https://open.spotify.com/album/7vvhiVPA3RyRke2ODLDauP>

no están, el bar favorito de los cholos se ha quedado abandonado y su líder se ha ido para siempre.

2.3 Las estrategias antimiméticas en *El gran preténder*

Hemos explicado hasta ahora cómo se representa al *pharmakos* en el texto, específicamente por la voz comunal de El Barrio y el personaje Pancho de Tecate. Establecimos que se utilizan una serie de modelos heroicos cuyo carácter contradictorio termina por resaltar la condición de *pharmakos* de El Saico, así como la del resto de la comunidad chola. Ahora bien, es necesario que analicemos cuál es la posición que El Saico toma no para los ojos de su comunidad, sino para los del lector. Como bien mencionan Graham Matthews y Sam Gordon,

Violence does not simply occur in isolation but is influenced by a range of socio-cultural and political values. These values are disseminated through representations that frame or mediate the horrors of violence in order to generate ethical and affective responses. By extension, this suggest that our response to violence is influenced by representational strategies and not by the act itself (1: 2013).

Ya que es el texto el que establece las respuestas que la violencia genera en el lector, así como la simpatía que merecen aquellos que la sufren, debemos preguntarnos lo siguiente: ¿el texto de Crosthwaite nos permite generar una catarsis y transmitir afectos negativos a una figura y cultura marginal (la cultura chola)? ¿Nos convertimos en espectadores/cómplices de una violencia predatoria que normaliza el sufrimiento de unos cuantos? ¿Cuando El Saico es sacrificado confirmamos nuestra posición como ciudadanos normativos en comparación con la nuda vida? Ante estas preguntas sostenemos que Crosthwaite realiza una representación irónica de los cholos, mediante la cual evita la proyección de afectos negativos por parte del lector, así como la catarsis. Asimismo, utiliza una estructura temporal ambigua y no lineal mediante la cual señala la absurdidad y la falta de lógica de la violencia.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos con representación irónica? De acuerdo a Lauro Zavala “la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada” (1992: 65).

Así, en *El gran preténder* encontramos que los modelos heroicos aparentan una realidad en la que El Saico se sacrifica para defender a los suyos (como ya explicamos en el

capítulo anterior); que choca con esa otra perspectiva implícita: la realidad aplastante de la comunidad chola. Esta experiencia simultánea de perspectivas revela la posición de *pharmakos* de El Saico (así como el absurdo de esta condición). Es por eso que encontramos cómo todos los indicios de heroicidad (la naturalidad en el rol del héroe, la trascendencia, el sacrificio, la violencia sublime, entre otros elementos) que se utilizan para representar a El Saico en realidad narraran su caída y la desintegración de El Barrio. Bajo la máscara monolítica del héroe surge una figura que se desliza a través de distintos significados: héroe (cura) para su barrio, veneno y enfermedad para los policías y el resto de la sociedad mexicana (*pharmakos*). Esto se evidencia aún más cuando observamos que El Saico es nombrado de diferentes maneras a lo largo del texto: (José Arnulfo, El Saico, Espartaco, el gran preténder). Así, el tratamiento que se le da a la figura de El Saico configura una representación no binaria y anticatártica haciendo alusión a modelos narrativos (el género heroico) que suele caracterizarse por los binomios bueno/malo y por generar la catarsis en el espectador. Los efectos de esta manera irónica de narrar se pueden describir de la siguiente manera: “it enacts suffering, but appoints to the absurdity of the experience. A drastic exposedness to bare life, rather than the death of a criminal, lies at the heart of the suffering” (Herlinghaus 2009: 98).

Un elemento importante que señala Zavala sobre la ironía es que ocupa una gran participación del lector. Para que la ironía sea percibida es necesario que éste “acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica” (1992: 74). Sin el involucramiento del lector la ironía se pierde y se considera como una representación explícita de la realidad. Podemos decir entonces que la literatura de Crosthwaite invita al lector a romper con las percepciones establecidas que posee sobre el mundo. En el caso de nuestro texto, lo invita a cuestionar su posición como ciudadano normativo, así como su participación (ya sea activa o pasiva) en la deshumanización de un sector tan marginado del panorama mexicano.

Analizaremos ahora cómo se organizan las relaciones de causalidad en el texto de Crosthwaite. Esto debido a que, como establecimos en nuestro marco teórico, una de las estrategias animiméticas más importantes en el contexto latinoamericano es la parataxis. Ésta rompe las relaciones de causalidad (hipotaxis) de un texto, así como la coherencia y la lógica, lo que impide narrar la violencia de forma sublime, instrumental o catártica. Sostenemos que

elementos como la estructura no lineal del texto, así como la ambigüedad temporal, funcionan como herramientas que, similar a la parataxis, rompen las relaciones causa-consecuencia.

Una de las formas en que el sentido se construye dentro de un texto es mediante el ordenamiento de eventos en la trama (lo que Herbert Grabes denomina como *sequenciality*). Es decir, en el texto existe orden temporal cronológico (por ejemplo, un inicio, una parte media y un final) que puede presentarse al lector de diversas formas. De acuerdo a Grabes la secuencialidad narrativa más común es aquella en donde se corresponden la secuencia de presentación y la secuencia temporal de eventos narrados o cronología (2009: 767). La secuencialidad de eventos es de vital importancia ya que afecta la forma en que el texto será interpretado por el lector. De hecho un cambio en la secuencialidad durante el proceso de lectura “results in the creation of a new text from the elements of a given one-hence, of a different narrative of the reader’s own making” (Grabes 2009: 766). Otro de los aspectos importantes de la secuencialidad es que la sucesión de eventos en un texto suele implicar causalidad. Así, si hay un cambio en la secuencialidad del texto también hay cambios en las relaciones de causalidad.

Es posible determinar la cronología de *El gran preténder* de la siguiente manera:²⁷ (a) El Johnny viola a la Cristina; (b) El Saico y los cholos golpean al Johnny; (c) la policía arresta a El Saico por éste hecho; (d) La comunidad se desintegra; (e) los cholos más jóvenes se juntan a recordar la vida en El Barrio antes de estos hechos. Así pues, la cronología de eventos no presenta en sí una gran dificultad para el lector, pues es fácil reconocer cómo se desarrolla la caída de El Saico y El Barrio (es decir, el antes y el después; la causa y la consecuencia). No obstante, en el texto de Crosthwaite la cronología no corresponde con la secuencialidad. Por ejemplo, en el capítulo 1 la voz comunal lamenta la ausencia de El Saico, El Mueras y El Lute, enunciando así el último lugar temporal de la cronología (e). En el capítulo 8 se enuncia la violación de la Cristina (a), en el 18 el arresto de El Saico (c) y en 34 la golpiza del Johnny (b). Es decir, en el texto se presentan los eventos de forma no-lineal. Al mezclar esta secuencialidad con otras líneas narrativas que tampoco se presentan de manera cronológica (la infidelidad de El Saico, la pelea en el bar Nicté-Ha, la golpiza al Rigo, entre otros) surge un texto con una fuerte ambigüedad temporal. Lo que debemos preguntarnos ahora es qué efecto se obtiene al presentar los eventos de esta manera. En otras palabras,

²⁷ Esta es la trama principal, aunque sabemos que se desarrollan a la par otras líneas narrativas.

¿cómo cambia el sentido del texto al utilizar una secuencialidad no linear en vez de una cronológica?

Para Lamb la ambigüedad temporal y la fragmentariedad del texto correspondían a un deseo de aludir a una fragmentación extratextual. Nosotros sostenemos que esta organización de eventos tiene los siguientes efectos. En primer lugar, este ordenamiento no secuencial debilita las relaciones de causalidad. Si el orden cronológico sugiere una relación causa-consecuencia (por ejemplo, El Saico golpea al Johnny-El Saico es arrestado) la secuencialidad no linear impide que el lector (aun conociendo la cronología de la trama) relacione los eventos de esta forma. Es decir, mientras la cronología une los eventos, la secuencialidad construye una distancia entre éstos.

Ahora bien, ¿qué implica esto para la narración de El Saico y El Barrio? Creemos que esta secuencialidad de cierta forma democratiza los eventos narrados e impide que se estructure la obra a la manera de inicio-medio-final. Al hacer esto se quita peso e importancia a las acciones de los personajes, lo que sugiere que las consecuencias de éstas no se relacionan con lo que un personaje hizo o no hizo. Por ejemplo, si en la cronología el arresto de El Saico es una consecuencia de la golpiza al Johnny, la secuencialidad no linear nos sugiere que el arresto de El Saico no es una reacción directa de lo que hizo. Esto se confirma en el texto cuando la voz comunal lamenta la represión generalizada que enfrentan los cholos. Así pues, al ordenar los eventos de esta forma Crosthwaite evita realizar una obra en donde se castigue a los criminales por su mala conducta (algo que, como Herlinghaus explica, complacería a un público que deposita afectos negativos en ellos, a la vez que reafirma su posición social). La estructura narrativa del texto de Crosthwaite disminuye el peso que la venganza de los cholos tiene en la desintegración del barrio y más bien apunta a que ésta se debe al desprecio y la marginalización de la comunidad chola en la sociedad mexicana. Esto es de vital importancia en cuanto a la representación del *pharmakos*, pues al disminuirse el peso de la acción se evidencia cómo el *pharmakos* es sacrificado por lo que es, no por lo que hace, como en el caso de El Saico.

Hay una frase que inicia y termina la novela: “El Barrio es el Barrio, socio. El que no lo respeta hasta ahí llegó: si es cholo se quemó con la raza, si no es cholo lo madreamos macizo” (Crosthwaite 2000: 119). Si la cronología del texto muestra una progresión temporal, el hecho de que éste comience y finalice de la misma forma apunta más bien a una

circularidad. ¿Qué repercusiones tiene esto? Pudiera parecer que Crosthwaite propone una trama pesimista, dado el final amargo e incluso fatalista de la obra. No obstante, consideramos que lo que se propone es configurar una historia que no atenúe a las fuertes relaciones de poder que permean a la sociedad chola. Así pues, señala cómo en *El Barrio* “afirmar la identidad chola es castigado por el aparato policial y por el racismo de las clases adineradas; no hacerlo es castigado por las estructuras de poder del Barrio” (Prado: 2012). En otras palabras, esta progresión narrativa no-lineal nos indica la poca oportunidad que tienen los personajes para cambiar su posición dentro del contexto fronterizo.

Como bien señala Slavoj Žižek, un problema de la violencia es su irrepresentabilidad. Žižek argumenta que, contrario a la famosa frase de Walter Benjamin (“No puede haber poesía después de Auschwitz”) es la prosa realista la que no puede dar cuenta de la violencia (2008: 4). Es decir, la violencia no puede estructurarse en historias coherentes. La secuencialidad del texto de Crosthwaite apunta precisamente a este problema. La destrucción de *El Barrio* y el sacrificio de El Saico generan tanto dolor y ausencia en su comunidad que no puede narrarse bajo una estructura ordenada y lógica. Es por eso que se emplean las estrategias que hemos descrito hasta ahora. Tal vez podríamos usar las palabras que el propio Crosthwaite utiliza en *Tijuana: Crimen y olvido* para describir esto:

¿Cómo dar cuenta del dolor, cómo decir adiós a un ausente, cómo frenar, el torrente de dudas si no hay un cadáver, un por qué, una explicación que satisfaga? Aprendí hace mucho tiempo que en una narración bien hecha no debería haber cabos sueltos; sin embargo, la realidad, esa gran instructora, nos dice que los cabos sueltos son el común denominador, que en la existencia del ser humano habrá dudas sin resolver, preguntas que quedarán en el aire (Crosthwaite 2010: 86).

A continuación procederemos a explorar la novela *Aparta de mí este cáliz*. Primero haremos una breve introducción de los estudios que sobre ésta se han publicado. Luego estudiaremos la forma en que se representa a la nuda vida, así como diversas estrategias narrativas que explicaremos a profundidad en el siguiente capítulo. Encontraremos algunas similitudes con *El gran preténder*, pero también diferencias. Aunque este trabajo no es propiamente un análisis comparativo, sí nos serviremos de las similitudes o diferencias que encontremos para explicar mejor la narrativa de *Apara de mí este cáliz*.

Capítulo 3 La representación del *pharmakos* mediante el discurso bíblico y las estrategias antimiméticas en *Aparta de mí este cáliz*

3.1 Sobre los (pocos) estudios de *Aparta de mí este cáliz*

Aparta de mí este cáliz es la penúltima obra de Luis Humberto Crosthwaite (2009) antes de publicar la novela *Tijuana: Crimen y olvido*. Narra la historia de Chuy, un cholo que sale de la cárcel y regresa a su barrio en Tijuana luego de muchos años de estar en prisión. Chuy tiene dos sueños recurrentes mediante los cuales se desarrolla la narración: uno donde cae al vacío y otro donde es Jesús. La historia emula la temporalidad de la vida pública de Cristo, atravesando desde los momentos en que empieza a predicar, hasta la crucifixión. Tomando las palabras de Chuy (el protagonista) el texto es como la vida de Jesús en sus tres últimos años de vida o como las películas que de éste se transmiten en la tele.

A diferencia de otras obras del escritor (como *El gran preténder*, *Idos de la Mente* o *Instrucciones para cruzar la frontera*) este texto ha recibido muy poca atención por parte de la crítica literaria mexicana,²⁸ tanto que ha sido difícil encontrar trabajos que ahonden seriamente en el texto. Sabemos de la existencia de ponencias presentadas en coloquios de literatura, por ejemplo “La actualización ficcional de la figura mesiánica en *Aparta de mí este cáliz* de Luis Humberto Crosthwaite” de Martín Torres Sauchett;²⁹ y “Al otro lado de la novela, una misa: *Aparta de mí este cáliz* y *Misa Iowa* de Luis Humberto Crosthwaite” escrito por Rebeca Janzen.³⁰ Lamentablemente no hemos podido acceder a ninguno de estos textos.³¹

Como fuentes externas sólo nos quedan breves reseñas publicadas en diversos periódicos, de las cuales se destaca la reseña del escritor Julián Herbert, publicada en línea en la revista Letras Libres. Aunque breve, Herbert resalta elementos importantes de la obra. Por ejemplo, el papel del sueño dentro de la novela (el cual considera como *leitmotiv*); los planos narrativos que, al ser un sueño dentro de un sueño, funcionan como un juego de

²⁸ Creemos que esto se deba a la poca difusión que la Editorial Tusquets daba a su obra, razón que eventualmente llevó a Crosthwaite a dejar de publicar en ésta.

²⁹ Presentada en el VII Encuentro Nacional de Estudiantes de Lingüística y Literatura, Unidad Académica de Letras de la Universidad Autónoma de Zacatecas, del 28 de septiembre al 2 de octubre de 2009.

³⁰ Presentada en el XVII Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea en el año 2013.

³¹ Rebeca Janzen tiene un breve apartado sobre *Aparta de mí este cáliz* en su tesis de maestría, titulada “Collective Bodies and Collective Change: Blindness, Pilgrimage, Motherhood and Miracles in Twentieth Century Mexican Literature” al cual hacemos referencia en este trabajo.

espejos; y la oralidad del texto, que atraviesa tanto la poesía, como el bolero y el lenguaje bíblico.

Otro texto breve, pero valioso para nuestra investigación es el artículo “Crosthwaite, el gran preténder de los escritores de la frontera” de Yuliana Rivera Juárez. En éste Juárez realiza una comparación entre los protagonistas de las novelas *Aparta de mí este cáliz* y *El gran preténder* (es decir, Chuy y El Saico). Encuentra en ambos una serie importante de similitudes, como ser cholos, navegar por escenarios de nostalgia y el deseo de salvaguardar su barrio; asimismo señala que ambos personajes están marcados de una u otra forma por la crucifixión. De hecho, las similitudes son tan fuertes que Juárez señala que “El Chuy que llega al Barrio es un *alter ego* de El Saico, veintitantos años más tarde” (2014: 21). Llama la atención que Julián Herbert también nota estas similitudes en su reseña y de hecho escribe lo siguiente: “Jesús es el hijo pródigo que vuelve a su casa tras cumplir su sentencia... esta zona particular del relato es un homenaje a El Saico, personaje principal de *El gran preténder*, uno de los primeros libros de Crosthwaite.” Sólo resta por decir que el texto de Rivera Juárez, similar a otros que hemos reseñado en esta investigación, resalta la labor reivindicadora de la narrativa de Crosthwaite. De hecho, para Juárez Chuy “es una figura heroica, la reivindicación del cholo, la rehumanización de éste ante su mala fama y el mito que lo envuelve...” (2014: 21).

Ya que hay tan poco material sobre la novela que interesa a nuestro estudio, esta tesis representa uno de los primeros acercamientos profundos a *Aparta de mí este cáliz*. Seguiremos un esquema similar al del capítulo anterior y nos centraremos en dos aspectos particulares: la representación del *pharmakos* (que encontramos en la figura del cholo y expresidiario Chuy) y las estrategias antimiméticas (las estructuras narrativas que detienen la catarsis del lector). Ya que el texto de Crosthwaite está fuertemente influenciado por los relatos bíblicos del Nuevo Testamento y la figura de Jesús, analizaremos cómo Crosthwaite realiza una reescritura o intervención de este discurso.

Debemos recordar, no obstante, que la atención que le prestaremos al discurso bíblico tiene como función principal responder a la siguiente pregunta: ¿cómo se representa al *pharmakos* en el contexto de la frontera norte de México? Así pues, no es objeto de esta investigación de qué forma se renueva el mensaje bíblico.³² Similar a nuestra postura que

³² Esto dado que cualquier reelaboración de figuras religiosas supondría una reelaboración en el significado del texto.

tenemos sobra la heroicidad en *El gran preténder*, creemos que la reescritura del discurso religioso es un modo de representación que nos permite reflexionar sobre las condiciones de la vida nuda en México, así como en las dinámicas de proyección de afectos, sacrificio y violencia que atraviesa. Esto se debe a que el texto de Crosthwaite (a diferencia de otras novelas que utilizan la figura de Jesús) no indaga en cómo actuaría Jesús si hubiera nacido en otro contexto, sino en qué se parecen un cholo de Tijuana y Jesús.

En cuanto a las estrategias antimiméticas, nos centraremos en la forma en que la lógica y las relaciones de causalidad son suspendidas, así como en la forma en que estas interfieren con la catarsis y la posición del lector ante la violencia. No obstante, antes de analizar a profundidad cómo se representa la figura del *pharmakos* examinaremos los escenarios de urbanización desmedida y neoliberalismo en la frontera norte que se encuentran en *Aparta de mí este cáliz*. En otras palabras, aquellos escenarios donde surge la presencia de vidas aniquiladas, abatidas o precarias (la nuda vida). Esto nos permitirá comprender la importancia de la resistencia al sacrificio que se genera mediante la representación del *pharmakos*.

Como nota aclaratoria debemos mencionar que analizar el uso del discurso bíblico como medio de representación en una obra literaria presupone diversos retos. La Biblia, como uno de los textos más importantes del mundo occidental, puede tener un significado universal (pensemos por ejemplo, en Lázaro como sinónimo de resurrección), pero también tiene interpretaciones (así como representaciones) extremadamente variadas e incluso disímiles.³³ Por ejemplo, podemos interpretar la cristiandad como sinónimo de opresión y colonización o referimos a Cristo como emblema de lucha y resistencia. Además de esto, las maneras en que se interpreta el cristianismo, así como sus textos y figuras centrales, varían según se aborde desde la teología, la filosofía, la historia, el arte, la literatura e incluso el cine. El contexto histórico también tiene, por supuesto, una gran influencia. Así pues, habrá que recordar que toda interpretación que hagamos en este trabajo sobre el uso del discurso bíblico es, hasta cierto punto, subjetiva y puede oponerse a otro tipo de interpretaciones.

3.1 Escenarios de destrucción en la frontera: la nuda vida y la existencia del *pharmakos*

³³ El crítico literario Northrop Frye sostiene que la Biblia tiene una fuerte capacidad de resonancia. Es decir, capacidad de préstamo: "Through resonance a particular statement in a particular context acquires a universal significance. [...] Such resonance would be impossible without, first, an original context, and, second, a power of expanding away from the context" (2006: 238).

Como ya hemos mencionado anteriormente, el *pharmakos* es la figura en la que se depositan afectos negativos y posteriormente es sacrificada para beneficio de la sociedad que aún es parte de la civilidad normativa. El barrio al que Chuy regresa luego de varios años de estar en prisión es una muestra de los escenarios hipermodernizados de destrucción de la vida nuda. A su retorno Chuy describe que “no parece ser el mismo barrio. Las calles están pavimentadas, con semáforos en las esquinas. Adiós a la vieja terracería que empolvaba todo lo que estaba alrededor” (Crosthwaite 2009: 17). Asimismo menciona lo siguiente:

...el barrio era muy distinto a como lo es ahora. Bella era la humareda de los camiones que atravesaban las calles polvorientas. Hermosas las señoras que corrían al mercado y preparaban la comida del marido. Fascinante era la devoción de los amigos, los que nos reuníamos ahí enfrente, donde ahora es un Oxxo y antes estaba la licorería de don Moisés (Crosthwaite 2009: 25).

Estos fragmentos del texto muestran mucho más que los evidentes cambios que devienen con el paso del tiempo. Representan la transformación que México ha experimentado en los últimos años con la entrada del modelo económico neoliberal y la globalización. La transformación de las calles de terracería a calles pavimentadas evidencian los procesos de urbanización de la zona norte de México; las mujeres que *antes* solían preparar la comida de sus esposos (ocupando un lugar tradicional de los roles femeninos) son una alusión a la entrada de las mujeres al mercado laboral asalariado luego del boom de las empresas maquiladoras; por su parte, la licorería de don Moisés devenida en Oxxo confirma el desplazamiento que tuvieron pequeños negocios por grandes compañías. Finalmente, la ausencia de la amistad se relaciona con un capitalismo salvaje, la pérdida de un sentido de comunidad y el individualismo que de ahí surge. Así pues, como indica Julián Herbert, Chuy “vuelve a casa tras cumplir su sentencia, solo para ver cómo la modernidad ha devastado el barrio convirtiéndolo en una colmena de Oxxos y gasolineras.” Rebeca Janzen también señala que “Aparta de mí [sic] relates to changes that have taken place in Mexico. It reflects its greater urbanization, commercialization and US involvement” (2009: 198).

Otro signo importante de la urbanización desmedida y el modelo neoliberal se encuentra en la forma en que el mesianismo y la búsqueda espiritual se representan en el texto. Por ejemplo, uno de los pasajes más importantes de la Biblia es cuando Jesús corre a los mercaderes del templo. Molesto por el comercio que se llevaba a cabo en un recinto

sangrado, Jesús exclama lo siguiente: “¿No está escrito: ‘Mi casa será llamada casa de oración para todas las naciones’? Pero ustedes la han hecho cueva de ladrones” (Bible Gateway: Marcos 11:17). A diferencia de esta acción que pretende separar el mundo espiritual con el mundo del comercio, el mesianismo en *Aparta de mí este cáliz* se desarrolla bajo una estructura neoliberal, tanto que su labor se describe en términos de oferta, demanda, competencia y producción. En consecuencia Chuy se refiere a su función mesiánica como un negocio (changarro) y los apóstoles se preocupan constantemente por cuántos milagros ha hecho Jesús y cuántos fieles piden sus servicios:

En otro barrio, otro mesías hace los mismos milagros. Los apóstoles sienten que nos llevan la delantera.

—No es competencia—les digo.

—Allá las filas de los creyentes están más largas—insisten.

Ellos deciden mandar un espía para que nos traiga una relación de los milagros que el otro realiza durante su jornada de trabajo. Al final, cuando se cierra aquel changarro, el espía reporta: cuarenta leprosos, quince ciegos, dieciocho inválidos, seis adúlteras rescatadas de una muerte segura (Crosthwaite 2009: 62).

Tal vez el mayor ejemplo de este mundo neoliberal ocurre cuando un seguidor le ofrece a Chuy sus servicios de marketing. Éste reduce el mensaje de Chuy en un producto de consumo que debe abarcar todos los nichos del mercado:

>>El otro día me preguntaba ¿cuáles son las características propias del producto que vende el Maestro? Como usted lo llame, “La verdad”, “La Luz”, “La Paz Eterna”, el nombre que usted le ponga hay maneras de conquistar el mercado y hacerlo con efectividad. Sabemos que los consumidores están ansiosos por obtener su producto...>> (Crosthwaite 2009: 95).

Es bajo estos escenarios de urbanización desmedida y libre comercio que encontramos lo que Herlinghaus denomina como nuda vida. En *Aparta de mí este cáliz* la nuda vida se representa en diversos personajes. El primero, y tal vez el más obvio, es Lázaro. Lázaro de Betania fue un amigo de Jesús el cual, luego de su muerte, es resucitado. Este pasaje bíblico es tan famoso que el nombre de Lázaro se ha convertido en un sinónimo universal de resurrección. A través de la muerte de este personaje Crosthwaite evidencia la violencia y precarización de la vida en frontera norte. A diferencia del Lázaro bíblico (que muere debido a una enfermedad) el Lázaro de Tijuana es asesinado. Su muerte, como muchas muertes que suceden diariamente en el panorama mexicano, se considera de poca importancia, tanto que las autoridades no hacen el mínimo esfuerzo por averiguar quién cometió el crimen. De hecho las autoridades

(representadas en el texto de Crosthwaite como “los romanos”) se vislumbran superiores a la comunidad a la que se supone deberían proteger. Así, Chuy narra lo siguiente:

Querido Lázaro, tus hijos vinieron hoy, muy preocupados porque han pasado varios días sin que regreses a casa. Han decidido reportarte con los romanos. Horas de espera en la antesala, ensayando palabras en latín, sabiendo que las autoridades no entienden ni quieren entender el arameo. Los romanos aceptaron el reporte, pero no dieron muestras de interesarse en el asunto (Crosthwaite 2009: 39).

De acuerdo a Rebeca Janzen los romanos en el texto son una alusión a la fuerte intervención, presencia y opresión estadounidense en la frontera norte (2009: 198). Esto podría ser posible dado que en el texto los romanos observan a los integrantes del barrio desde la perspectiva de un colonizador, como se muestra en el siguiente fragmento: <<Son como niños>>, dicen sus órdenes. << Son muy traviesos, no pueden estar en paz. Son salvajes. Necesitan una mano dura que los guíe, que les enseñe a ser dóciles ante el conquistador. No entienden, hay que doblegarlos>> (Crosthwaite 2009: 52). No obstante, creemos que esto alude, por un lado, a la extrema separación que existe entre el sistema de justicia mexicano y la población general; por otro lado, a la discriminación y segregación que barrios como el de Chuy enfrentan.³⁴ Más que representar la intervención estadounidense, la respuesta de los romanos ante el asesinato de Lázaro evidencia la condición de subhumanidad de la población del barrio, así como la cruel revictimización de aquellos que buscan justicia, sólo para encontrar que los sistemas judiciales se han olvidado de ellos. Esto se hace presente aún más en el siguiente fragmento:

Los romanos analizan el lugar de los hechos. Acordonan el área, revisan cada milímetro de la cobija con lupas y aparatos especiales (...). Me preguntan si fui testigo del crimen, les digo que no. Intento explicar que soy amigo de la familia y mostrarles mis teorías de un complot. No les importa. Conclusión romana: de seguro fue uno de ustedes mismos quien se lo chingó. La investigación cerrádum est. Carpetazo (Crosthwaite 2009: 53).

Como podemos apreciar, para las autoridades el homicidio de Lázaro se reduce a un evento insignificante. Esta representación es un ejemplo perfecto de cómo es la vida bajo los escenarios de destitución y precarización. Un evento que en un contexto de civilidad

³⁴ A pesar de ser considerados ciudadanía mexicana, sus integrantes son sujetos menospreciados en aras de un discurso clasista y de remanente colonial.

normativa supondría cierto registro trágico no es más que la norma en la frontera norte. Terry Eagleton (retomando a Benjamin) hace una descripción perfecta de este modo de representación:

Tragedy may concern states of emergency; but we should recall Walter Benjamin's point that such states are a routine for the dispossessed, and that the fact that everything carries on as normal is the crisis. Whether crisis and the common place are opposed depends largely on where you happen to be standing (Eagleton 2002: 75).

Bajo estas circunstancias donde la subhumanidad es la regla la resurrección pierde su significado; en consecuencia, la vida se representa en el texto de manera tediosa y la muerte se vuelve más acogedora de lo que la vida podría ser. Cuando Jesús le pregunta a Lázaro si la muerte es oscura como el encierro, él responde que “todo lo contrario, es festiva y sobrepoblada. Algunos dicen que hay otro tipo de muerte, pero lo dudo mucho. Ahí estaban todos mis conocidos...” (Crosthwaite 2009: 90). Encima de esto, Crosthwaite hace que la resurrección de Lázaro interrumpa un encuentro sexual entre éste y otra muerta (Ludmila), por lo que le da un giro irónico que enfatiza la poca importancia que tiene la vida.

Como podemos ver, mediante una relaboración de la figura de Lázaro, en lugar de evocar vida y resurrección, Crosthwaite demuestra la facilidad con la cual la vida es aniquilada en la frontera norte, así como el abandono de los sistemas de justicia. Otra muestra de la precarización de la vida se representa en la figura de Hortensia. Ésta (una chica que trabaja limpiando la casa de Chuy y que eventualmente se transforma en su compañera sexual) le reclama a Chuy haberle dado un consejo erróneo a una mujer golpeada por su marido. Chuy le habló a la mujer de la santidad del matrimonio y la persuadió para quedarse con su esposo. Hortensia, visiblemente molesta, le dice lo siguiente: “...Ya sé que todo lo que dices te llega por inspiración divina, pero esa mujer necesitaba la ayuda y no se la diste....Venir aquí seguro fue un acto desesperado, el último que le restaba. La mandaste de vuelta a la cueva de los leones” (Crosthwaite 2009: 98). Aunque breve, este fragmento hace alusión a la condición de nuda vida de las mujeres mexicanas, un tema si bien no enteramente central, sí muy recurrente en la obra de Crosthwaite.³⁵ Recordemos que ciudades fronterizas como Tijuana están marcadas por un enorme problema de violencia de género, en donde las

³⁵ Por ejemplo, en el cuento “Marcela y el rey al fin juntos” o en la novela *La luna siempre será un amor difícil*.

mujeres (en especial las mujeres pobres y de clase trabajadora) viven bajo constante amenaza de violencia y muerte, así como en situaciones de precariedad económica. De hecho, de acuerdo a Rebeca Janzen otra muestra de la violencia de género se encuentra en la madre de Chuy, de la cual se dice que ha desaparecido ya hace muchos años (Crosthwaite 2009: 17). Janzen relaciona esto con la desaparición y asesinato de mujeres mexicanas en territorios fronterizos como Ciudad Juárez o Tijuana (2013: 199).

Resumiendo de lo que hemos expuesto hasta ahora, es bajo estos escenarios de urbanización y comercialización en la frontera que se presenta la destrucción y precarización de la vida. Es también bajo este mismo escenario Chuy sueña que es Jesucristo, un sueño cuyas numerosas implicaciones analizaremos a continuación.

3. 2 La nuda vida: sobre el registro trágico y el *pharmakos*

Como hemos mencionado en la introducción de este capítulo, *Aparta de mí este cáliz* utiliza un discurso religioso (especialmente la figura de Jesús y los eventos de los últimos tres años de su vida) como un medio de representación que permite evidenciar y cuestionar las dinámicas de sacrificio y transmisión de afectos de la vida nuda en la frontera norte de México. Ahora bien, el uso de la figura de Jesús resulta problemático ya que su vida (así como eventos concretos como la crucifixión) es intensamente polisémica. No es nuestra intención (asimismo tampoco es posible) proporcionar una interpretación del personaje de Chuy en relación a qué tanto se desvía de un Jesús historiográfico. Lo que nos importa no es quién fue Jesús en su referente real, sino las narrativas alrededor de su figura, ciertos significados que evoca, así como la forma en que Crosthwaite los utiliza para representar al *pharmakos* y la violencia que atraviesa. Buscamos encontrar tanto similitudes y diferencias que nos permitan comprender la condición de la vida nuda que se enuncia desde el texto.

Lo primero que debemos mencionar es que la experiencia límite de la crucifixión y el terrible suplicio que Jesús atraviesa han devenido en elementos esenciales de su imagen. Como consecuencia algunos de los significados más importantes que evoca Jesús son los de sufrimiento, dolor y abandono, así como el de sacrificio. Éstos se hacen presentes en un sinnúmero de representaciones, ya sea en la pintura, el cine o la literatura. Los ejemplos son extensos, pero vale la pena mencionar algunos para captar hasta qué punto su figura ha resumido dichos significados.

En el libro *Biography of a Mexican Crucifix: Lived Religión and Local Faith from the Conquest to the Present* Jennifer Scheper analiza la pintura “Los franciscanos” del muralista mexicano José Clemente Orozco. En ésta se representan a un indígena desnudo y de rodillas, cuyo cuerpo refleja agotamiento y dolor; y un franciscano de pie, abrazándolo. Scheper enfatiza que “Clemente Orozco’s image is, in essence, a pietá in which the friar stands in the place of the grieving Mary, and the Indian for the deceased body of Jesus, limp and lifeless in his mother’s arms” (2010: 12). Mediante esta pintura Clemente Orozco asocia el sufrimiento a la imagen de Jesús y la utiliza para representar el dolor de la población indígena colonizada.

En el ámbito literario también encontramos esta asociación con el sufrimiento en lo que diversos críticos nombran como “Christ-figure”. De acuerdo a Bryan Stone la figura de Cristo se encuentra en los personajes que, además de atravesar por experiencias de sufrimiento e incluso muerte (como se muestra en la pintura de Orozco) tienen un papel libertador por medio de su sacrificio. Stone encuentra un arquetipo de esta figura en Patrick McMurphy, protagonista de la novela (que también fue adaptada al cine) *One flew over the cuckoo’s nest*. Según Stone, refiriéndose a la versión cinematográfica: “Nicholson is brilliant as the Christ-figure who stands up against the forces of evil and commination and whose life and death serves as a means of redemption and liberation for his fellow patients” (2000: 94). Así pues, “what typically constitutes a Christ-figure as Christ-figure is some form of metaphorical crucifixion-suffering, if not death, of the protagonist for the redemption and liberation of others” (Stone 2000: 94). Por su parte, Theodore Ziolkowski argumenta que los textos que utilizan una figura de Cristo son aquellos en donde “there is always a central character who is ready to accept suffering and even death in the service of a transcendent value, a worthy end” (2002: 24).

Jesús y Chuy comparten la condición sufriente que hemos descrito, así como la misión (o más bien, el deber) de sacrificarse para beneficio de los demás. Esto se encuentra ya en el título del texto, tomado de Lucas 22, 39-46. En dicho pasaje se narra la oración que Jesús hace en el huerto de Getsemaní luego de la última cena. Lleno de agonía, Jesús reza a su padre lo siguiente: “Padre, si quieres, aparta de mí ese cáliz. Pero que no se haga mi voluntad, sino la tuya” (Bible Gateway: Mateo 26:39). Este es quizá uno de los momentos más angustiosos para Jesús pues, en la víspera de su muerte, pide ser liberado de su pesar, aunque

al final reafirma que los deseos de su padre deben cumplirse sobre los suyos. Este punto medio entre el deseo de alejar el dolor y el cumplimiento del sacrificio por un bien mayor es lo que marca esta escena, así como la disyuntiva que marca todo el peregrinaje de Chuy dentro de la novela. Ahora, como hemos mencionado, hay diferencias entre Jesús y el protagonista de la novela de Crosthwaite. Chuy tiene como misión cargar con los problemas y afectos negativos que se desenvuelven en el escenario globalizado y neoliberal de la frontera norte. Chuy es el cuerpo en donde se depositan problemas como el asesinato, la corrupción, y la existencia de la nuda vida. Por este motivo Chuy se pregunta lo siguiente: “¿De veras podrá salvarse este puerco mundo?... ¿De veras un solo mesías podrá con el paquete de acabar con el hambre y la injusta distribución de la riqueza?” (Crosthwaite 2009: 41).

Por supuesto, no es casualidad que Chuy, un cholo que ha vivido toda su vida en un barrio marginado, el cual posteriormente se convierte en presidiario, sea el *pharmakos* elegido para rescatar a la humanidad mediante la destrucción de su cuerpo. Como ya hemos explicado en otros capítulos, los cholos son figuras marginadas dentro de la sociedad mexicana, y cargan con una serie de afectos negativos que le deposita la ciudadanía normativa. Por su parte es bien sabido que las cárceles mexicanas se caracterizan por ser focos de violencia sistémica y de violación a los derechos humanos. Los presos no sólo se encuentran hacinados en espacios pequeños y sobrepoblados, sino que son abandonados por el Estado, que ya no se interesa por proporcionarles educación, alimentación, servicios médicos, etc.; y mucho menos contempla su reintegración a la sociedad. Los presos sufren también de una estigmatización fatal, ya que dentro del panorama mexicano el crimen es un problema individual y no social: existen criminales, pero se ignora las condiciones sociales de las cuales surgen. De hecho, el asesinato accidental y absurdo que comete Chuy lo convierte en una figura que la sociedad “civilizada” puede condenar y sacrificar. Así pues, Chuy es el *pharmakos* de la frontera precisamente porque pertenece a esta zona donde la civilidad moderna no está presente.

Ahora bien, Jesús también fue un *pharmakos* en su tiempo, pues murió bajo condiciones de subhumanidad y marginalidad. De hecho su muerte es la que correspondía a las personas que

ocupaban la escala social más marginada de la época.³⁶ No obstante, *otras narrativas* sobre Jesús (aquellas que van más allá de su figura histórica) en lugar de narrarlo como *pharmakos* utilizan una narrativa en donde se entremezclan registros tanto trágicos como heroicos. Es precisamente esta disonancia de registros la diferencia crucial entre Jesús y Chuy.

Recordemos brevemente qué hace de un personaje una figura trágica. De acuerdo a nuestro marco teórico un héroe trágico atraviesa una serie de eventos terribles, dolorosos y violentos para el beneficio de una audiencia (sacrificio). Gracias a las peripecias del héroe ésta llega a la catarsis. Es de vital importancia, como ya mencionamos, que el héroe no sea ni mejor ni peor que el espectador, para que éste pueda identificarse con él y sentir empatía. También es esencial que la caída del héroe trágico sea de arriba hacia abajo, es decir, desde los estratos de la humanidad hacia la inhumanidad. De forma similar a este figura, Jesús (visto como un ser a la vez humano y divino y no en su forma histórica) cae en desgracia para que la humanidad se libre de sus pecados (es decir, para que alcance una purga o catarsis). Debido a esta condición dual la violencia y el sufrimiento que atraviesa está configurada para generar empatía, razón por la cual su figura se ha convertido en sinónimo de sufrimiento (recordemos el ejemplo de la pintura de Orozco). En consecuencia, es posible identificarse con Jesús, además que su sufrimiento nos llama a la compasión y la tristeza. Sentimos pena por él y nos sentimos conmovidos por su muerte. Además de lo anterior, la figura de Jesús roza los registros trágicos dado que su sufrimiento se convierte en *el* vehículo mediante el cual se alcanza la catarsis.

También hay elementos de heroicidad en Jesús, pues ciertas representaciones de él se estructuran mediante una lógica de sufrimiento-muerte-resurrección. Existe una interpretación de la crucifixión de Jesús llamada *Christus Victor theory of the atonement*. De acuerdo a Stone “this interpretation holds that Christs suffering and death on the cross are actually a battle against the powers of violence and oppression in which, remarkably, Christ is the victor. Contrary to external appearances, Christ is not being defeated by the powers of domination as he suffers their brutality and violence” (2002: 103). De esta forma, aunque sufriente, Jesús parece saber que su muerte es parte de su misión, tal como se enuncia en el

³⁶ Los ciudadanos romanos no eran ejecutados mediante este método, ya que era considerado el más denigrante de todos.

pasaje que le da título a esta novela. Está determinado a cumplir con su tarea a pesar del excesivo dolor que tendrá que atravesar. En otras palabras, similar a las figuras heroicas que describimos en el capítulo previo, Jesús vence al mal mediante el sacrificio de su cuerpo. Este sacrificio vale la pena ya que, luego de su muerte, habrá algo que justifique y dé validez al sufrimiento (en su caso, la resurrección). En consecuencia, aunque Jesús haya muerto como *pharmakos* las narrativas a su alrededor hacen de él una figura trágico-heroica, en donde el sufrimiento sirve como un motor que ayudará a alcanzar un bien superior. Es decir, sus representaciones son parte de la sublimación de la violencia.

Ahora, a diferencia de Jesús, cuya naturaleza divina-humana lo convierte en un individuo especial cuya descenso se vislumbra de arriba hacia abajo, Chuy se encuentra en un estado de descenso permanente, en donde ni siquiera existe una plataforma desde donde caer. Esto se evidencia en el segundo sueño de Chuy, que se describe de la siguiente forma:

De pronto estoy cayendo, abajo, abajo, abajo. Empiezo el sueño y ya estoy en pleno vuelo; acaba el sueño cuando todavía estoy volando. No cuento con despegue o aterrizaje, sólo la caída. Según la ley de los hombres, haber pasado esos años en el encierro es suficiente para pagar la deuda de Pequeño. Pero existe otra ley que no me deja olvidar y se manifiesta en este sueño (Crosthwaite 2009: 47).

Este continuo descender que se ha convertido en un sueño recurrente representa la caída de la nuda vida: aquella que se caracteriza no por un único evento de descenso, sino por el constante y familiar descender.

Además de esto, la figura de Chuy trae a la superficie el poco poder de decisión que tiene la nuda vida dentro del contexto fronterizo mexicano. Esto se manifiesta de diferentes maneras. Al describir una conversación con el apóstol Tomás, Chuy menciona lo siguiente: “No sé de qué me habla. Empecé este sueño a la mitad de la escena, cuando ya estaba preparada, los personajes y situaciones en su lugar. Fui el último invitado a la fiesta” (Crosthwaite 2009: 28). Como podemos ver, la posición de Chuy como chivo expiatorio no tiene, a diferencia de Jesús, signos de ser voluntaria. Todo lo que le sucede parece ser parte de un guión prescrito en el cual no tuvo participación alguna. Finalmente, contrario a las narrativas sobre Cristo que hemos descrito, Chuy pone en duda la estructura sacrificial de sufrimiento-muerte-victoria y nos muestra la condición del *pharmakos*: para éste no existe

ningún tipo de redención, renacimiento o resurrección que haga del sufrimiento algo sublime. Para el Chuy de Crosthwaite no hay nada sublime en cargar la cruz.

3.3.1 Chuy destruye su cruz: la resistencia al sacrificio

Si bien es cierto que uno de los objetivos de Crosthwaite es representar la condición del *pharmakos* en la frontera mexicana, su objetivo principal es articular una resistencia al sacrificio dentro del ámbito estético-narrativo. Por lo tanto, a diferencia de *El gran preténder*, donde se narra la muerte del *pharmakos* de una manera irónica, Crosthwaite va más allá y desea evitar la muerte de esta figura desde el comienzo. ¿Cómo logra esto en *Aparta de mí este cáliz*? Podemos señalar al menos dos formas: la primera es el poder de enunciación del *pharmakos* y la segunda la reescritura del discurso bíblico.

Un aspecto importante dentro de la novela es que, aunque Chuy sufre la carga de ser un chivo expiatorio, es quien posee el poder de enunciación dentro de la trama; lo cual se evidencia si observamos la perspectiva desde donde el texto es narrado. Si comparamos esta novela con *El gran preténder* observamos que El Saico es el personaje de cual se habla (recordemos que el texto era narrado por una voz comunal), por lo que las veces en que éste toma la palabra son nulas. Es decir, El Saico no se narra a sí mismo, sino que es narrado por otros. Esto lo convierte, en cierta medida, en un objeto sobre el cual recaen las acciones (así como en un objeto de representación) y no en un sujeto de la acción. Por el contrario, *Aparta de mí este cáliz* está narrado desde la perspectiva de Chuy. Si bien hay constantes momentos de focalización donde intervienen otras voces,³⁷ es él quien tiene el poder sobre su propia narración: es el sujeto que habla y no el sujeto de quien se habla.

Así, desde las primeras partes de la novela encontramos que Chuy ejerce este poder y se opone directamente al sacrificio a pesar de su condición de *pharmakos*. Chuy dice:

En resumen: soñé que era Jesucristo en sus tres últimos años... Mi meta era rescatar a la humanidad de sus pecados, claro; pero los medios diferían. Por ejemplo, tenía problemas con la crucifixión, me parecía bastante grotesca, además de dolorosa. Pensaba que era un asunto superable, que se podía remplazar con algún otro acto menos (Cómo decirlo) ¿Complicado?... (Crosthwaite 2009: 13).

La resistencia al sacrificio también se construye mediante la reescritura del discurso bíblico. Uno de estos es la ausencia de Dios dentro de la narrativa. Dios, como figura patriarcal de

³⁷ Por ejemplo, los fieles, los apóstoles, los muchachos, los romanos, Hortensia, entre otros.

autoridad, le exige a su hijo cumplir con una misión cuyo requisito es la destrucción total de su cuerpo. Sin embargo, al evadir esta figura dentro de la historia Crosthwaite disminuye el peso que el mandato y el destino tienen dentro de la trama (es decir, la influencia de los registros heroicos y trágicos). Esto se contrapone fuertemente a la posición de El Saico de *El gran preténder*, cuyo destino estaba marcado por la presencia espectral de su padre. Así, en lugar de plasmar un Dios que ordena a su hijo morir, Crosthwaite construye la figura de una diosa, similar a la Beatriz de Dante. Es a ella a quien Chuy reza y a quien recurre a lo largo del texto. Si bien no se sabe si esta mujer existe en realidad, al entablar un rezo-diálogo con esta figura (que no tiene nombre y a la que Chuy solo se refiere con la palabra “Usted”), Crosthwaite desea romper con la dinámica del sacrificio. Esto se debe a que mediante esta diosa se configura un amor que se basa en la existencia y la exaltación del cuerpo (es decir, en el amor erótico) y no en su destrucción. Crosthwaite apuesta así a un amor en donde la muerte y la violencia no sean necesarias.

Este elemento de la narración es esencial si tomamos en cuenta que uno de los temas más controversiales dentro del ámbito cristiano es la vida sexual de Jesús. Para cierto público la sexualidad de Jesús genera más rechazo que el hecho de ver cómo éste sufre una de las muertes más violentas y dolorosas por las que alguien pudiera atravesar. Ante esta normalización de la violencia hacia el cuerpo Crosthwaite realza el amor físico y carnal. Así pues, se aprecia un marcado erotismo en los rezos de Chuy: “Soñé que era Jesucristo y la besaba a usted. Soñé que era Jesucristo y la besaba apasionadamente. Besos mesiánicos, salvadores; besos en sus manos y sus pies. Soñé que era Jesucristo y buscaba sus labios para besarla una y otra vez” (Crosthwaite 2009: 11).

Este erotismo se construye mediante el uso de diversos registros, como los boleros y la poesía. Crosthwaite mezcla el lenguaje religioso con la poesía y la música popular con el objetivo de crear un texto pseudo-bíblico en donde sea el amor erótico (y no el amor sufriente-trágico de los textos religiosos) el que marque la vida de Chuy. El epígrafe del texto es, de hecho, un bolero de Gabriel Ruiz Galindo que versa lo siguiente: “Y hasta la vida diera por vencer el miedo de besarla a usted” (en Crosthwaite 2009: 1). Como bien apunta Julián Herbert: “Jesús es, ante todo, un Cristo carnalmente enamorado: aunque no hay citas textuales, el ritmo de toda la primera página del libro es una inequívoca ofrenda al altar del bolero.”

Además de configurar un amor carnal que sustituya el sufrimiento de la crucifixión, mezclar estos registros religiosos, musicales y poéticos es una forma de intervenir en un texto canónico y desafiar su significado. Crosthwaite busca así romper la historia ya estructurada de las escrituras en la cual una persona debe tomar toda la carga y los afectos negativos a pesar de su sufrimiento y su propia aniquilación.

Si Jesús aceptó la crucifixión en aras de un bien mayor, Chuy rechaza ser el *pharmakos* de un sistema que destruye, explota y desecha los cuerpos de los grupos marginados. Es decir, el sistema que permite la existencia de la nuda vida. Para dar una imagen más clara de este procedimiento podemos pensar de nuevo en la pintura de José Clemente Orozco “Cristo destruye su cruz”. En la versión de 1943 de esta pintura observamos a Cristo rompiendo la cruz con un hacha, mientras se queman las escrituras que lo destinaron a sufrir; la corona de espinas ya no está en su frente y los clavos ya no traspasan sus pies. La inscripción INRI de la cruz también ha desaparecido. Por su parte, en la versión expuesta en el Baker Library del Dartmouth College, en New Hampshire, Jesús se encuentra en el centro de la pintura, viendo de frente. Detrás de él “...cañones, tanques, aviones, submarinos; matanzas y sus víctimas. La belleza-una columna griega que yace en el suelo-destruida, pisoteada; la sabiduría-una estatua de Buda-, derribada” (Westheim 1997: 62). Al igual que el Cristo de las pinturas de Orozco, el Chuy de Crosthwaite se rehúsa a morir por una sociedad violenta y destruye los elementos que lo atan a una dinámica de sacrificio. Muestra también que de su muerte no pueden surgir ni la sabiduría ni la belleza.

Por último, aunque no se vislumbra como el *pharmakos* de la historia, vale la pena resaltar el poder que se configura en el personaje de Hortensia. En un contexto donde las mujeres suelen ser obligadas a adherirse a roles femeninos, adscribiéndose así al abuso patriarcal, Hortensia decide dejar a Chuy y muestra también un deseo de desafiar los roles preestablecidos que conllevan el sufrimiento y el sacrificio por otros. Así pues, en una nota de despedida Hortensia declara lo siguiente a Chuy: “Me enamoré de ti, es cierto. Pensé que teníamos un futuro compartido, ahora entiendo que nunca será. Sabiéndolo, no puedo permanecer a tu lado...Estoy segura que hay un mundo allá afuera. Voy a buscarlo” (Crosthwaite 2009: 122).

3. 4 Las estrategias antimiméticas en *Aparta de mí este cáliz*

Como hemos visto hasta ahora, mediante una reescritura de personajes y motivos bíblicos *Aparta de mí este cáliz* cuestiona y desafía la normalización de la violencia en la frontera norte, así como el sacrificio de la nuda vida. No obstante, hay un elemento que, de acuerdo a nuestro marco teórico, podría ser problemático en lo que se refiere a la representación del *pharmakos*. Recordemos que de acuerdo a Hermann Herlinghaus una de las condiciones necesarias para narrar al *pharmakos* sin utilizar registros trágicos (y por consecuencia evitar la transmisión de afectos y la catarsis) es reducir los niveles de introspección psicológica del narrador. Herlinghaus afirma que en la literatura anticatártica “The narrator is tuned down in order to elude the sings of a narrator’s subjectivity” (Herlinghaus 2012: 109). Por lo tanto “there is an impression that the events tell themselves.” (Herlinghaus 2012: 109) Este detrimento de la subjetividad evita que se generen en el lector sentimientos como “pena, ira, compasión, histeria” (Herlinghaus: 242) además de cualquier tipo de identificación al presenciar la violencia cometida hacia el *pharmakos*. En consecuencia, al evitar que se generen todos estos afectos se evita que los lectores encuentren un alivio o purga (catarsis) para los mismos mediante el sacrificio violento de figuras marginales. Si pusiéramos en práctica lo anterior en la figura de Jesús, supondría crear una narrativa de su sufrimiento y muerte que no genere compasión.

Ahora, si bien es cierto que en *Aparta de mí este cáliz* Chuy expone un fuerte poder de enunciación (poder que usa para oponerse al sacrificio) también es verdad que el texto puede generar sentimientos de empatía, tristeza o comprensión. Esto se debe a la reiterada reflexión que Chuy hace de sensaciones como soledad, abandono o culpabilidad. De hecho, el texto tiene un cierto tono confesional que, de acuerdo a Herlinghaus, es lo contrario para generar una narrativa anticatártica, ya que esta “appears linked to forms of unadorned dialogue, notarial first person narration, *laconic reports (anti) confession*, and varied types of narrative fragmentation...” (Herlinghaus: 42). Creemos, no obstante, que Crosthwaite logra elaborar una narrativa que, si bien se presenta en cierta medida como confesional, es en realidad altamente antimimética. ¿Cómo logra hacer esto? Podemos mencionar al menos dos estrategias narrativas: el cronomontaje y el final abierto. Estas estrategias rompen con

las relaciones causales y lógicas,³⁸ impidiendo así la catarsis, la sublimación de la violencia y el rol de voyeur del lector.

Recordemos que de acuerdo a Herlinghaus la parataxis (el quiebre de las relaciones causales-temporales) es una de las formas para evitar la estructuración de una historia que encaje bajo los parámetros de la tragedia, evitando así la catarsis y la sublimación de la violencia. En *El gran preténder* observamos cómo Crosthwaite nos presentaba una secuencialidad fragmentada que disminuye el peso de las acciones de los personajes y quiebra también las relaciones causales. Ahora bien, en *Aparta de mí este cáliz* nos enfrentamos a una temporalidad mucho más compleja y hasta cierto punto elusiva. Crosthwaite hace uso de una temporalidad narrativa llamada cronomontaje, que consiste en fusionar espacios y tiempos que son imposibles dentro de la cronología humana. Como bien explica Jan Alber:

In the world of fiction, we can merge distinct temporal zones or historical periods in what Tamar Yacobi calls a chronomontage, in which “elements belonging to different...periods combine within the fictive world at a single point in time to form an action, a scene, a context of utterance” (104, 98), or in what Brian Richardson calls a “conflated temporality,” in which “apparently different temporal zones fail to remain distinct, and slide or spill over into one another”... (2012: 178)

En una narrativa que emula el tiempo humano (y, agregamos, en una narrativa configurada de manera lógica) las fronteras entre el presente, el pasado y el futuro son fijas e impenetrables. Es decir, hay una causa y una consecuencia clara en los acontecimientos narrados en el texto. Contrario a esto, en *Aparta de mí este cáliz* se mezclan los tiempos y los lugares: Tijuana (el Barrio) y Jerusalén; los romanos y los policías; el siglo XX y la época antigua. Ahora, mencionamos anteriormente que la temporalidad y secuencialidad del texto son similares a las del Nuevo Testamento. No obstante, la confluencia entre pasado y presente (antigüedad y modernidad) en lugar de crear relaciones causales (el presente como consecuencia del pasado) sirve para subrayar las *similitudes* entre presente y pasado. El conomontaje funciona como un diagrama de Venn, pues une dos mundos y los compara. Éste, por decirlo de una forma, estructura un esquema en donde A es similar a B: en *Aparta*

³⁸Recordemos que Herlinghaus encuentra en la parataxis una forma eficaz de romper con las relaciones lógicas y causales. No obstante, nosotros buscamos identificar las estrategias que Crosthwaite utiliza para realizar lo anterior.

de mí este cáliz la antigüedad y la modernidad son similares en las dinámicas de sacrificio y la existencia del chivo expiatorio, así como Chuy y Jesús son parecidos en una serie de aspectos que ya hemos descrito. Así, el cronomontaje, como herramienta que sirve para representar el tiempo y el espacio, deja de lado las relaciones de causalidad.

Ahora, si el texto presenta una temporalidad que apunta a las similitudes entre espacios y épocas, y no a las relaciones causales entre dichas épocas. ¿Cómo repercute esto en el entendimiento de la violencia y la figura del *pharmakos*? De acuerdo a Marina Grishakova la causalidad narrativa “projects regularity of natural phenomena onto the realm of human relations. The reader attaches this popular understanding, a result of the hasty uncritical conceptualization of experience, or, in Todorov’s words, the “determinist state of mind” to the very genre of narrative (2011: 128). Es decir, cuando se establecen relaciones causales se establecen a la vez patrones fijos de pensamiento. Por ejemplo, un evento A siempre llevará a un evento B. Al utilizar el cronomontaje Crosthwaite cuestiona la estructuras en donde un evento necesariamente lleva a otro; visto esto en *Aparta de mí este cáliz* Crosthwaite elude (en el plano narrativo-temporal) la secuencialidad trágico-heroica en donde un héroe sigue los patrones del sacrificio y la muerte. Así, mediante la ficción narrativa Crosthwaite interrumpe los patrones del pensamiento del lector y opta por una desnaturalización de éstos. Como señala Grishakova “fictional narrative de-naturalizes our stereotyped patterns of thought and behavior, and “allows one to see the surrounding world in a new light” (2011: 128).

Aunado al cronomontaje, el final abierto de *Aparta de mí este cáliz* también desestabiliza las relaciones de causalidad. Si en las narrativas miméticas vemos que un evento A conduce a B, ¿qué sucede cuando en el texto no sabemos si se ha llegado a B? Para responder esta pregunta primeramente debemos definir qué implica que un texto llegue a una conclusión, tanto en el ámbito narrativo como en las respuestas y sensaciones del lector. De acuerdo a Noël Carroll un texto plantea diversas preguntas a los lectores a lo largo de la trama. Estas incógnitas organizan la forma en que los lectores interpretan una obra, así como lo que esperan de esta. Por ejemplo, si dentro del texto se comete un asesinato, el lector seguramente deseará saber quién es el asesino. Cuando dicha pregunta se haya resuelto por completo, satisfaciendo la curiosidad del lector, el texto habrá llegado a su conclusión (en inglés, closure). Así, de acuerdo a Carroll, “closure then transpires when all of the questions

that have been saliently posed by the narrative get answered. It is the point after which the audience may assume, for example, that the couple lived happily ever after and leave it at that” (2007: 4). Si vemos esta teoría bajo la luz de la temporalidad, significa que la conclusión narrativa se alcanza cuando un evento A conduce a un evento final resolutorio B. Hay un asesinato (A) que conduce a la búsqueda y descubrimiento del asesino (B); si en el texto una chica se enamora (A) posteriormente se casará con aquel que ama (B).

Carroll apunta que, si bien no todas las narrativas tienen una conclusión, ciertos géneros, entre ellos la tragedia, se caracterizan por proporcionar una conclusión al lector. Además de referir a la poética de Aristóteles (quien señala que todas las tragedias tienen un inicio, medio y final), Carroll utiliza como ejemplo a la tragedia más famosa: Edipo Rey. Ante las preguntas “¿cómo puede Edipo terminar con la plaga?” le siguen las preguntas ¿quién mató a Layo?” y, finalmente, “¿quién es Edipo?” (Carroll 2007: 4). O, dicho de otra forma, A conduce a B y finaliza en C. Encontramos entonces lo que anteriormente señalamos como hipotaxis: la existencia de relaciones de lógicas y causales entre eventos.

Si consideramos lo que hemos expuesto hasta ahora, ¿qué podemos inferir en cuanto a la relación de la conclusión y la representación de figuras trágicas en la narrativa? En primer lugar debemos señalar que la conclusión narrativa es totalmente necesaria si se desea generar catarsis en el lector. La conclusión narrativa termina por dar sentido a las preguntas y eventos que se plantaron a lo largo del texto. Por lo tanto, ésta crea un sentimiento no sólo de finitud, sino también de satisfacción. Es decir, las emociones que se fueron construyendo terminan por liberarse mediante la conclusión: el lector está satisfecho de saber quién es el asesino; los lectores de una novela romántica se alegran de que la pareja por fin se haya casado; y los espectadores de Edipo Rey observan con terror la caída del asesino de Layo.

En segundo lugar, la conclusión impide la posibilidad de nuevas preguntas o de nuevas líneas narrativas alrededor del héroe trágico. Ya que el texto nos ha indicado cuáles son las preguntas que se deben responder, al haberlo hecho ya no queda más que decir:

when an artist effects closure, then we feel that there is nothing remaining for her to do...Closure yields a feeling of completeness. When the storyteller closes her book, there is nothing left to say, nor has anything that needed to be said been left unsaid. Or, at least, that is the intuition that takes hold of the reader, viewer, or listener (Carroll 2007: 3).

Volviendo a Edipo Rey, Carroll señala que sería imposible para el lector preguntarse sobre el destino de otros personajes, ya que no forman parte de las preguntas narrativas que se han planteado. De la misma forma, el texto no estimula al lector a preguntarse sobre lo que le ha ocurrido al personaje trágico, ya que su devenir es causado por una cadena lógica de eventos. Así, una vez que se le ha dado cierre al texto y el lector está satisfecho, éste acepta la lógica y la causalidad en la representación. Los cabos están unidos y la conclusión nos parece natural, pues se han respondido las incógnitas.

La mayor consecuencia de este pacto entre el lector y el texto trágico es que éste acepta la violencia cometida hacia el héroe. Por ejemplo, Jesús es un personaje trágico que causa compasión, identificación y pena. No obstante, la sensación de causalidad y lógica que crea la conclusión narrativa lleva al lector a aceptar su final (la resurrección después de la muerte) en lugar de preguntarse si era necesario que muriera. Así, la narrativa hace uso del registro trágico, genera catarsis, pero en ningún momento alienta un deseo de cuestionamiento o de justicia. Esto nos convierte, por un lado, en espectadores pasivos de la violencia. Por otro, nos hace partícipes de la violencia, pues no detenerla nos pone de lado de los victimarios.

Crosthwaite desea, por supuesto, terminar no sólo con el papel de *pharmakos* de la nuda vida en el ambiente estético-narrativo, sino también con el papel de victimario o voyeur que tiene el espectador/lector. Es por eso que en *Aparta de mí este cáliz* encontramos precisamente lo opuesto a esta dinámica: el final abierto. Si un evento precede a otro en la narrativa, como una pregunta precede a la respuesta, la falta de un cierre crearía un impedimento en el desenvolvimiento de la trama. Dicho de otra manera, al no proporcionar una conclusión a la narrativa, por ejemplo, un evento A no conduce a un evento B, el lector no puede ni llegar a la catarsis ni satisfacer su curiosidad. Como señala Eran Pries “the open ending by contrast often leaves us with an ambiguous or missing plot resolution. The story may not offer any clues to the whereabouts and future of the main characters. An open ending often fails to fulfill the viewer's emotional expectations by not offering a climax or other emotional relief” (1990: 1).

Contrario a las narrativas en donde la crucifixión de Jesús es parte inminente de la trama (el seguimiento lógico del evento A) Crosthwaite pone en duda esta aparente naturalidad. Por dicho motivo no es claro en el texto que la crucifixión suceda. Al no

responder la pregunta “¿será Chuy crucificado?” o, en otras palabras al no dar al lector un evento B al evento A, Corsthwaite impide el pacto que se estable entre el lector y el texto mediante las relaciones de lógica y causalidad. Se crea así un sentimiento de ambigüedad que suplanta a la sensación de alivio que genera la catarsis. El lector no ve la historia que deseaba ver o la historia que éste cree es lógica y natural. En el caso de nuestro texto, el lector no ve al chivo expiatorio ser sacrificado.

Además de evitar la catarsis y desnaturalizar la dinámica de sacrificio, no darle conclusión a la historia genera más preguntas en el lector. Éste puede articular una serie de cuestionamientos que no existirían de haber sido concluida la historia: “¿Fue Chuy sacrificado?” “¿Qué deseaba informarles a sus seguidores?” “¿Es el sacrificio justo” “¿En realidad el Hermano lo estaba siguiendo?” De esta forma, más que aceptar una en el plano textual, el lector es alentado a no ser un mero espectador, sino a cuestionar un final que parece ya estar escrito. Así pues, las últimas palabras de Chuy respecto a su crucifixión, presentada ante un público que lo aclama son, simplemente: “Me dispongo a informarles” (Crosthwaite 2009: 138).

Al principio de este capítulo mencionamos que el título de la novela está tomado de un versículo de la biblia, en donde Jesús expresa dolor por su próxima muerte, pero decide obedecer el mandato de su padre. Mediante las estrategias que hemos descrito Crosthwaite narra a un Jesús que, por el contrario, decide no seguir con esta historia. Por este motivo el título de la novela sólo tiene primera parte del versículo de Mateo 26:39: Aparte de mí este cáliz. Es decir, aparta de mí este dolor. Esta postura es la razón por la cual Crosthwaite configura, ante todo, “Un Cristo enamorado, Un cristo feliz” (Crosthwaite 2009: 135).

Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos analizado las representaciones literarias de la nuda vida en dos textos de Luis Humberto Crosthwaite. Utilizando las aportaciones teóricas de Hermann Herlinghaus sobre la representación de la violencia y la nuda vida en la narrativa latinoamericana hemos indagado, en primer lugar, cómo se representa al *pharmakos* en cada una de las novelas. En segundo lugar, nos hemos centrado en la forma en que el texto desafía la estructuración de una narrativa lógica, secuencial y coherente (lo que en nuestro marco teórico definimos como estrategias antimiméticas). De este modo hemos intentado demostrar que Luis Humberto Crosthwaite crea una literatura que no justifica la violencia cometida contra la nuda vida, asimismo, una literatura que no hace de la violencia un objeto de consumo.

En el análisis de la representación del *pharmakos* hemos puesto atención a los personajes protagónicos de ambos textos (*El Saico* y *Chuy*) pues a través de estos se materializa dicha figura. A pesar de que nuestro corpus hace uso de *pharmakoi* sumamente similares (hombres de clases marginales que pertenecen a la cultura chola) los textos utilizan modos de representación bastante distintos, lo que nos llevó a centrarnos en diferentes elementos narrativos. En *El gran preténder* examinamos con detenimiento la presencia de un discurso heroico que (mediante una voz comunal) narra la vida del *pharmakos*.

Describimos los arquetipos heroicos más representativos del texto: el héroe cenicienta, el héroe defensor y el héroe mártir. Recapitulando, el héroe cenicienta es aquel personaje del que no se espera nada y el cual logra vencer a sus rivales de manera inesperada; el héroe defensor es aquel que encarna los valores de su comunidad y el cual tiene como misión defender a los suyos; finalmente el héroe mártir es aquel que da la vida por un bien mayor. Todos estos son utilizados para narrar a Chuy y representarlo como un héroe. Sin embargo, más que hacer de *El Saico* un héroe, el uso de estos arquetipos evidencian la condición de *pharmakos* del protagonista. Lo anterior se debe a que los arquetipos heroicos colapsan ante la realidad aplastante que se enuncia desde el texto. En consecuencia, en lugar de hacer de *El Saico* un verdadero héroe mediante la narración (lo que llevaría a sublimar la violencia que sufre el personaje) el texto evidencia cómo la nuda vida está expuesta a la transmisión de afectos negativos y el papel de chivo expiatorio (sacrificio). Asimismo, cómo esta figura es incapaz de generar empatía en el lector.

El modo de representación del *pharmakos* que identificamos en *Aparta de mí este cáliz* es distinto al de *El gran preténder*. En el primero encontramos la presencia de un discurso bíblico, por lo que nuestro análisis se centró en la forma en que Luis Humberto Crosthwaite reescribe diversas figuras religiosas, así como las connotaciones a las que éstas usualmente se asocian. Luego de analizar brevemente los escenarios de la frontera norte de México que se escenifican en el texto (en los cuales abunda la presencia de la nuda vida), nos enfocamos en cómo Crosthwaite utiliza la figura de Jesús para representar al *pharmakos*. Para realizar lo anterior utilizamos un enfoque comparativo en el cual señalamos similitudes y diferencias entre Chuy (el protagonista-narrador del texto) y Jesús. Éste último visto desde su significado más (por decirlo de una forma) universal y menos historiográfico.

Primeramente evidenciamos que diversas narrativas en torno a Jesús lo han convertido en sinónimo de sufrimiento y sacrificio. Dichos significados se manifiestan en un sinnúmero de representaciones, desde la literatura, la pintura o el cine. Luego de señalar lo anterior, probamos que en la narrativa de Jesús hay un discurso trágico-heroico sobre el sufrimiento y la violencia (es decir, sobre la crucifixión). Esto se debe a que Jesús es un ser ennoblecido (dada su naturaleza divino-humana) que atraviesa el sacrificio para el beneficio de terceros. Es capaz de generar empatía en el público/lector que lo observa, que usualmente siente tristeza y compasión por él. Finalmente, Jesús también participa en un discurso heroico, pues luego de su crucifixión viene una resurrección mediante la cual se erige como vencedor del mal. El uso de estos discursos en las narrativas sobre Jesús logra justificar el sufrimiento de la crucifixión.

Ahora bien, Luis Humberto Crosthwaite juega con los significados y registros de Jesús que hemos descrito para evidenciar que la violencia que atraviesa el *pharmakos* no puede sublimarse, mucho menos ser trágica o heroica. Probamos lo anterior señalando las diferencias entre Jesús y Chuy: el descenso de Chuy no es de arriba hacia abajo, sino más bien un continuo caer; a diferencia el Jesús heroico (que desea voluntariamente vencer el mal mediante el sacrificio), Chuy nunca quiso formar parte del sacrificio y más bien juega un papel que se la ha impuesto (el del chivo expiatorio). Asimismo, su figura tampoco genera compasión o empatía en los lectores.

Algo que debemos mencionar, y que supone un agregado que *El gran preténder* no tiene, es que *Aparta de mí este cáliz* no sólo denuncia el papel de chivo expiatorio de la nuda

vida o la violencia y transmisión de afectos que ésta atraviesa. Mediante la reescritura de la figura de Jesús Crosthwaite desea intervenir la narrativa en la que éste termina sacrificado para beneficio de los demás. Para lograr esto utiliza diversas estrategias (las cuales explicamos detalladamente en el tercer capítulo): el poder de enunciación de Chuy dentro del texto y la reescritura del discurso bíblico. En el primer plano, vemos cómo Chuy rechaza explícitamente la crucifixión, pues tiene el poder de enunciación dentro del texto. Es decir, él se narra a sí mismo. En el segundo plano, observamos la configuración de un amor erótico entre Chuy y una mujer a la que le habla de Usted, que contrasta con el amor filial entre Dios y su hijo. Mientras éste último exige la crucifixión (la muerte y el sacrificio), el primero exalta el amor mediante la corporalidad.

Luego de haber explicado cómo se representa al *pharmakos*, nuestro análisis se enfocó en examinar las estrategias antimiméticas en ambos textos de nuestro corpus. Recordemos que, de acuerdo al marco teórico que construimos con base en el trabajo de Hermann Herlinghaus, las estrategias antimiméticas son aquellas que detienen la catarsis del lector, así como la transmisión de afectos. Una de las principales formas antimiméticas que Herlinghaus analiza en su libro *Violence Without Guilt* es la parataxis, que consiste en romper sintácticamente con las relaciones de causalidad de un texto. Mediante la parataxis se impide que la representación de hechos violentos se narre de forma coherente o lógica, lo que termina por exponer su irracionalidad y falta de sentido. Asimismo impide que la violencia se convierta en un objeto de consumo o que sea sublimada.

Considerando lo anterior, en el análisis de *El gran preténder* examinamos la forma en que se organizan las relaciones de causalidad. Pusimos especial atención a la estructura no lineal de la obra, así como a la ambigüedad temporal tan marcada. Esto debido a que son las formas mediante las cuales Crosthwaite detiene la mimesis del lector. Partimos del hecho de que el ordenamiento de eventos dentro de la trama (la secuencialidad) construye sentidos en el texto. Por lo tanto, si la secuencia de eventos es presentada al lector de forma cronológica (es decir, siguiendo una estructura de inicio-medio-final) éste interpretará el texto de forma distinta a si el texto se presentara en retrospectiva o de cualquier otra forma. La secuencialidad narrativa más usual es aquella en la que corresponden la cronología de los eventos con la secuencia en que se presentan en el texto. Esta secuencialidad narrativa crea relaciones de causalidad, por lo que el lector lee los eventos como consecuencia de otros. No

obstante, en el caso de *El gran preténder* la cronología del texto no corresponde con la secuencialidad.

De acuerdo a nuestro análisis el uso de una trama no-lineal (en donde no corresponde la cronología temporal con la secuencialidad) rompe con las relaciones de causalidad y democratiza los eventos del texto. Es decir, al presentar los eventos de esta forma se separan las causas de las consecuencias (por ejemplo, la venganza de los cholos y el arresto de El Saico) por lo que se resta importancia a las acciones de los personajes y se insinúa que las consecuencias de sus actos se deben no a lo que hicieron, sino a lo que son. Esto se muestra en el texto a través de la voz comunal y es también uno de los señalamientos que hace Hermann Herlinghaus en cuanto a la figura del *pharmakos*. Así, *El gran preténder* evidencia cómo los cholos (y la desintegración de su barrio) se deben principalmente a la marginalización de su comunidad en la sociedad mexicana.

Finalmente, apuntamos a que la narrativa no lineal en este texto de Crosthwaite evidencia la crisis de representación de la violencia, ya que ésta no puede narrarse de manera lógica y coherente. Es necesario así crear otras formas de narración que representen el caos y el dolor que ésta genera. En el caso de *El gran preténder*, el dolor y la destrucción que causa la ausencia de El Saico.

Otra estrategia antimimética que exploramos en *El gran preténder* es el uso de la ironía. Para realizar esto utilizamos la propuesta teórica de Laura Zavala y definimos la ironía como la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Dicha coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada. En *El gran preténder* se yuxtaponen los modelos heroicos que se utilizan para narrar al *pharmakos* y la realidad aplastante que el texto enuncia. De esta forma la ironía evidencia, por un lado, la condición de nuda vida de El Saico. Por otro lado, evita que el *pharmakos* se represente de manera binaria haciendo alusión a modelos narrativos (el género heroico) que suele caracterizarse por los binomios bueno/malo y por generar la catarsis en el espectador. Así, la ironía destruye la catarsis tanto por la representación no binaria (hace imposible la transmisión de afectos) como por su capacidad de mostrar la fragmentariedad e incoherencia de los eventos narrados en el texto.

Las estrategias antimiméticas que analizamos en *Aparta de mí este cáliz* son

diferentes a las de *El gran preténder*, ya que el rompimiento de las relaciones de causalidad, así como el impedimento de la catarsis se llevan a cabo de distinta manera. Por este motivo nos centramos en el uso del cronomontaje y el final abierto.

Esta primera estrategia consiste en fusionar espacios y tiempos que son imposibles dentro de la cronología humana. Mientras que existen narrativas que emulan el tiempo humano (donde las fronteras entre el presente, el pasado y el futuro son fijas y se establece una causa y una consecuencia en los acontecimientos) en *Aparta de mí este cáliz* se mezclan los tiempos y espacios. Tijuana (el Barrio) y Jerusalén; los romanos y los policías; el siglo XX y la época antigua. La confluencia entre pasado y presente en lugar de crear relaciones causales (el presente como consecuencia del pasado) sirve para subrayar las *similitudes* entre presente y pasado. En *Aparta de mí este cáliz* la antigüedad y la modernidad son similares en las dinámicas de sacrificio y la existencia del chivo expiatorio. Así, aunque el cronomontaje sea una herramienta para narrar el tiempo-espacio, no establece relaciones causales.

Las consecuencias de esta herramienta en cuanto a la representación de la violencia es que, en vez de cimentar patrones fijos de pensamiento mediante la causalidad, cuestionan las estructuras en donde un evento necesariamente lleva a otro: en otras palabras, cuestionan la secuencialidad trágico-heroica en donde un héroe sigue los patrones del sacrificio y la muerte. Así, mediante la ficción narrativa Crosthwaite interrumpe los patrones del pensamiento del lector y opta por una desnaturalización de éstos. Gracias a esta desnaturalización es imposible que el lector llegue a la catarsis.

El final abierto es otra estrategia que desestabiliza las relaciones de causalidad. Si en las narrativas miméticas vemos que un evento A conduce a B, en *Aparta de mí este cáliz* carecemos de un evento B. En otras palabras, el texto carece de una conclusión. Las consecuencias de esto en la narrativa son vastas. De acuerdo a Noël Carroll un texto plantea diversas preguntas a los lectores a lo largo de la trama. Estas incógnitas organizan la forma en que los lectores interpretan una obra, así como lo que esperan de esta. Cuando las preguntas planteadas en el texto se resuelven por completo, satisfaciendo la curiosidad del lector, el texto habrá llegado a su conclusión (en inglés, closure). Si vemos esta teoría bajo la luz de la temporalidad, significa que la conclusión narrativa se alcanza cuando un evento A conduce a un evento final resolutivo B. Por ejemplo, cuando hay un asesinato (A) que conduce a la búsqueda y descubrimiento del asesino (B).

Como mencionamos en el capítulo anterior esta estructura temporal-causal es una característica de las narrativas miméticas, pues le permiten al lector satisfacer su curiosidad y llegar a la catarsis. Asimismo le da la sensación que no hay nada más qué decir acerca de la obra. Por ejemplo, una vez descubierto el misterio de una novela policial tradicional, el lector ya no se cuestiona más sobre la obra, pues ya ha satisfecho su curiosidad y se han resuelto los eventos planteados en la trama. Ahora bien, cuando en *Aparta de mí este cáliz* no se le da una conclusión a la trama mediante el final abierto, se genera lo contrario a las narrativas miméticas. Ya que no hay un evento B la trama no se resuelve del todo, por lo tanto, el lector no puede llegar a la catarsis. Asimismo en lugar de dejar de hacerse preguntas sobre el texto, surgen aún más cuestionamientos. El resultado de esto en cuanto a la representación de la violencia, además de evitar la catarsis, es que el lector deja de ser un mero observador y se cuestiona las dinámicas de sacrificio y la aparente naturalidad de la violencia que sufren figuras marginales.

Uno de los objetivos que nos propusimos en esta investigación fue hacer una relectura a un viejo texto de Crosthwaite (*El gran preténder*) así como profundizar en una de sus obras más recientes (*Aparta de mí este cáliz*) para encontrar aspectos que hasta el momento no habían sido lo suficientemente explorados por la crítica literaria mexicana. Creemos que no sólo hemos podido estudiar a profundidad las figuras literarias de nuestro corpus que representan la nuda vida en la frontera norte, sino que además, gracias a las propuestas teóricas de Hermann Herlinghaus, hemos estructurado un marco teórico que responde a los retos que Ignacio Sánchez Pardo señalaba: la necesidad de generar un enfoque crítico que dé cuenta tanto de la diversidad cultural de la frontera, como de su condición violenta e injusta. Hemos traído al frente las dinámicas de sacrificio representadas por Crosthwaite, así como las estrategias narrativas que utiliza.

Un elemento crucial de nuestra investigación es que, si otros analistas de la literatura de Crosthwaite se habían centrado en la labor de reivindicación del escritor tijuanense con base en la revalorización de culturas (la cultura chola, la cultura fronteriza o *in between*) nuestro trabajo está cimentado en una teoría crítica que va más allá de reivindicar. Así, vemos cómo mediante la narrativa Crosthwaite cuestiona el papel del lector ante la violencia y le exhorta a reflexionar sobre las estructuras mentales que la normalizan. Como resultado este trabajo explora el componente ético y afectivo siempre presente en la narración literaria.

Además de lo anterior consideramos que hemos abierto una puerta para que se realicen nuevas investigaciones sobre la violencia y la representación del *pharmakos* en la literatura de Crosthwaite, pues es un elemento recurrente en su obra. Como bien apunta Julián Herbert en su reseña de *Aparta de mí este cáliz*: “Todos los libros que Crosthwaite ha publicado hasta ahora llaman a la risa. Todos, asimismo, contienen un acerado hilo de tristeza, violencia y desasosiego.”

Finalmente, sólo nos resta decir que nuestro corpus es un ejemplo perfecto de los textos que Hermann Herlinghaus estudia en sus libros *Violence Without Guilt* y *Narcoepics*: aquellos que desean contrarrestar la violencia y que se oponen a las dinámicas predatorias que se establecen mediante la narración. La existencia de estas narrativas es vital, sobre todo en tiempos donde la violencia mexicana se ha convertido en un objeto de consumo y divertimento. Así como la narrativa de Crosthwaite nos llama a hacernos preguntas, esperamos que esta investigación sirva para generar nuevos cuestionamientos sobre la relación entre la violencia y la literatura, y sobre el papel que los lectores jugamos en la escenificación y comercialización de la violencia.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Estados Unidos: Stanford University Press, 1998.
- Alber, Jan. "Unnatural Temporalities: Interfaces between Postmodernism, Science Fiction, and the Fantastic." *Narrative, Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*, editado por Markku Lehtimäki, Laura Karttunen y Maria Mäkelä, De Gruyter, 2012, pp. 174-192.
- Alejandro de Oto. "Biopolítica y colonialidad: una lectura crítica de *Homo Sacer*." *Tabula Rasa*, no. 12, 2010, pp. 47-72.
- Amescua Chavez, Cristina y Guzmán Bulnes, Josefa. "La Patria, la raza y la cruz del cholo." *Los retos de la cultura en México*, editado por Lourdes Arizpe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 43-50.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinster/Aunt Lute Press, 1987.
- Barrera Bassols, Dalia y Venegas Aguilera, Lilia. "Cholos, una nueva identidad del joven marginado en Ciudad Juárez y Tijuana." *Historias*, no. 5, 1984, pp. 129-136.
- Bignall, Simone. "Postcolonial Redemption: Agamben's Thought as Transformative *Chrēsis*." *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 40, no. 2, 2014, pp. 29-54.
- Rosas, Gilberto. "Cholos, Chántaros, and the Criminal Abandonment's of the New Frontier." *Identities: Global Studies in Culture and Power*, vol. 17, no. 6, 2010, pp. 695-713.
- Castro Flores, Juan. "Las relaciones morfosintácticas." *BFUCh*, vol. 33, 1992, pp. 11-26.
- Carroll, Noël. "Narrative Closure." *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, vol. 135, no. 1, 2007, pp. 1-15.

- Celaya, Lori. "Pachuco, Pocho and Cholo: Symbolism and Nationalist Identity Conflicts." University of Idaho.
- E Klapp, Orrin. "The Folk Hero." *The Journal of American Folklore*, vol. 62, no. 243, 1949, pp.17-25.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Estados Unidos: Blackwill Publishing, 2003.
- Frye, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. Canadá: University of Toronto Press, 2006.
- González Escribano, José Luis. "Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura." *Archivum*, no. 31-23, 1981, pp. 367-408.
- Grabes Herbert. "Sequentiality." *The living handbook of Narratology*, editado por Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid y Jörg Schönert, De Gruyter, 2009, 765-772.
- Grishakova, Maria. "Narrative causality denaturalized." *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*, editado por Jan Albery y Rüdiger Heinze, De Gruyter, 2011, pp. 127-145.
- Herbert, Julián. "Aparta de mí este cáliz, de Luis Humberto Crosthwaite." *Letras Libres*, 31 de julio 2009, <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/aparta-mi-este-caliz-luis-humberto-crosthwaite>
- Herlinghaus, Hermann. *Violence Without Guilt: Ethical Narratives From the Global South*. United States: Pallgrave McMillan, 2009.
- Insley, Jennifer. "Redefining Sodom: A Latter-Day Vision of Tijuana." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 20, no. 1, 2004, pp. 99-122
- Janzen, Rebecca Claire Suzanne. *Collective Bodies and Collective Change: Blindness, Pilgrimage, Motherhood and Miracles in Twentieth Century Mexican Literature*. Tesis de doctorado, Universidad de Toronto, Canadá, 2013.

- Lamb, Jeffrey N. "Cholo Identity: A Look at 'El Gran Preténder.'" *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 27, no. 1, 2003, pp. 26–33.
- LLarena, Alicia. "El centro está en el Norte: Luis Humberto Crosthwaite." *Literatura mexicana e Hispanoamericana. Perspectivas de estudio y propuestas historiográficas*, editado por Alma Leticia Martínez Figueroa, Universidad de Sonora, 2007, pp.145-158.
- M. Sánchez Prado, Ignacio. "Amores Perros: Exotic Violence and Neoliberal Fear." *Journal of Latin American Studies*, vol. 15, no. 1, 2006, pp. 39-57.
- Meyer, Bruce. *Héroes: los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Siruela, 2007.
- Montezemolo, Fiamma. "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini." *Alteridades*, vol. 19, no. 38, 2009, pp. 143-154.
- Murnaghan, Sheila. "Sucking the Juice Without Biting the Rind: Aristotle and Tragic Mimēsis." *New Literary History*, vol.26, no. 4, 1995, pp. 755-773.
- Nueva Traducción Viviente. Bible Gateway, www.biblegateway.com Acceso el 10 de noviembre de 2017.
- O'Brien, D. *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film: The Mighty Sons of Hercules*. Reino Unido: Palgrave Macmillian, 2014.
- Palaversich, Diana. "La Nueva Narrativa Del Norte: Moviendo Fronteras De La Literatura Mexicana." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 1, no. 61, 2007, pp. 9-26.
- Paz, Oliver. *El arte de irse por las ramas: La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Leiden: Brill/Rodopi, 2014.
- Preis, Eran. "Not Such a Happy Ending: The Ideology of the Open Ending." *Journal of Film and Video*, vol. 42, no. 3, 1990, pp. 18-23

- Rivera Juárez, Yuliana. "Crosthwaite, el gran preténder de los escritores de la frontera." *La palabra y el hombre*, no.27, 2014, pp.19-24.
- Scheper Hughes, Jennifer. *Biography of a Mexican Crucifix: Lived Religion and Local Faith from the Conquest to the Present*. Estados Unidos: Oxford University Press, 2010.
- Stone P, Bryan. *Faith and Film: Theological Themes at the Cinema*. Estados Unidos: Chalice Press, 2000.
- Villoro, Juan. "Prólogo." en *Estrella de la calle sexta*, Tusquets, 2000.
- Westheim, Paul. *Arte, religión y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Zavala, Lauro. "Para nombrar las formas de la ironía." *Discurso*, no.13, 1992, pp.59-83.
- Zavala, Oswaldo. *Tierras de nadie: el norte en la narrativa mexicana contemporánea*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- Ziolkowski, Theodore. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Estados Unidos: Wipf and Stock Publishers, 2002.
- Zizek, S. *Violence. Six sideways reflections*. Reino Unido: Profile books LTD, 2008.